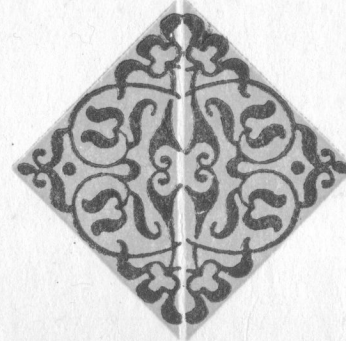


43
118655
~~1127962~~
1127962
1127962
-6-

D. POPOVICI

cap. 6 118655



STUDII
LITERARE

D. POPOVICI

**STUDII
LITERARE**

VI

**EMINESCU ÎN CRITICA ȘI ISTORIA LITERARĂ
ROMÂNĂ**

Ediție îngrijită, note și bibliografie de
Ioana Em. Petrescu

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul VI al Studiilor literare (Eminescu în critica și istoria literară română) cuprinde cursul ținut de D. Popovici la Facultatea de Filosofie și Litere din Cluj, în 1946/47 și litografiat la Cluj, în 1947. Este vorba de partea a doua a unui curs de eminescologie, conceput de profesorul Popovici ca introducere a cursului despre Poezia lui Eminescu din 1947/48 (litografiat în 1948 și reprodus de noi în volumul anterior al Studiilor literare). Prima parte din Eminescu în critica și istoria literară română se păstrează sub forma unei dactilograme după notițele de la curs și tratează, în 14 lecții, următoarele momente din istoria receptării operei lui Eminescu: I. Antieminescianismul „Revistei contemporane”; II—III. Aron Densușianu; IV—VII. Al. Grama; VIII—X. Dobrogeanu-Gherea; XI—XII. Raicu Ionescu-Rion; XII—XIV. G. Ibrăileanu (prima etapă de creație). Deși redactate cu abrevieri, lecțiile I—VII se păstrează într-o formă publicabilă. Începînd cu lecția a opta, notițele devin însă rezumativ-schematice, făcînd imposibilă publicarea întregului curs. Am optat pentru soluția de a reproduce, în Anexele acestui volum, lecțiile I și IV—VII, care prezintă un interes documentar sporit, comentînd lucrările — acum greu accesibile — ale lui Petre Grădișteanu, Gr. Gellianu și Al. Grama.

August 1988

IOANA EM. PETRESCU

Lectiile pe care le-am închinat anul trecut lui Eminescu au avut în primul rînd un caracter istoriografic. Înainte de a adînci opera însăşi a scriitorului, am socotit necesar să vedem cum s-a oglindit activitatea lui în spiritul criticilor contemporani poetului şi în spiritul generaţiilor ce s-au ridicat în urma lui. Am socotit necesar să întreprind operaţia aceasta pentru mai multe motive, deopotrivă de întemeiate fiecare. În primul rînd, în cultura română nu există un studiu de sinteză a istoriografiei eminesciene, un studiu care să arate cum s-a dezvoltat cronologic şi cum s-a colorat interesul pentru opera marelui poet. Atunci cînd m-am gîndit la aspectul acesta al cercetărilor eminesciene am avut în vedere o lucrare de sinteză istoriografică închinată unui curent literar: este vorba de studiul lui Renée Bray, *La Chronologie du romantisme*, în care interesul pentru romantismul francez este urmărit în desfăşurarea sa cronologică şi care ne ajută să înţelegem viaţa acestui curent literar. Studiile de natura aceasta sînt destinate într-adevăr să contribuie la înţelegerea operei sau scriitorului dat, dar pentru ca ele să ajungă aici se cer două condiţiuni esenţiale: cea dintîi este ca expunerea diferitelor păreri să păstreze un caracter cît mai obiectiv, să caute să redea cît mai fidel gîndirea celui ce a scris studiul; în afară de aceasta însă — şi aici este piatra de încercare — expunerea trebuie să oglindească totodată şi propriul fel de a privi în problemă. Istoria literară nu mai poate fi o concentrare de date biografice şi bibliografice într-o expunere agrementată de anecdotic. Ea trebuie să fie interpretarea unei opere pe baza datelor istorice a căror invocare se va face numai în măsura în care ele sînt necesare. De faptul acesta vom ţine seama îndeosebi atunci cînd vom schiţa viaţa poetului: întreaga expunere a biografiei se va limita la indicarea trăsăturilor proprii caracterului şi la indicarea limitelor culturii sale.

Un alt motiv care a determinat atașarea mea de acest aspect al problemei Eminescu a fost curiozitatea firească de a vedea în ce măsură istoria se repetă sau nu, în ce măsură anumite caracterizări ale operei, juste sau interesante, au făcut carieră în știința românească. Vom vedea într-adevăr că unele idei ajung cu vremea să fie descoperite de fiecare generație de critici și că fiecare dintre acestea nu-țrește convingerea mîndră că descoperirea îi aparține în mod exclusiv.

Mai mult decât atât, Eminescu este, fără îndoială, una din marile probleme ale culturii române și el se impune cercetării independent de modele literare sau politice prin care și peste care cultura aceasta a trecut și va mai trece. Ancorat puternic în istoria spirituală a neamului, el este punctul de convergență al unor forțe ce se manifestaseră disparat încă de mult, dar a căror conjuncțiune și a căror expresie ultimă o realizează poetul. Faptului acestuia i se datorează în realitate apariția problemei Eminescu în cultura română, la o dată la care această cultură a căutat să-și lămurească formele spirituale pe care le-a îmbrăcat în ascendența sa. Discuțiile îndelungate pe care le-a pricinuit opera poetului au fost de natură să sublinieze funcțiunea catalizatoare pe care ea a săvârșit-o în ordine morală. Poezia lui Eminescu a aerisit capetele, chiar când acestea se păreau închise față de orice suflu înnoitor.

Pentru aceste considerațiuni atât de variate am socotit necesar să începem studiul lui Eminescu pornind de la expunerea părerilor emise asupra poetului. Am văzut astfel că în începuturile sale, problema Eminescu n-a avut o existență autonomă, că ea a fost un corelat al problemei Maiorescu: necesitatea de a combate pe criticul de la *Convorbiri literare* a atras după sine necesitatea de a combate pe toți cei ce se găseau în jurul acestuia. Eminescu a cunoscut astfel o epocă de glorie negativă, când numele său, asociat constant de acela al lui Samson Bodnărescu, era urșit să simbolizeze confuzia pretentioasă, vidul grandilocvent și totala necunoaștere de limbă românească¹. Pe linia aceasta se mișcă cei dintâi critici ai poetului, un Hasdeu până la un punct², un Pantazi Ghica³ sau un Petre Grădișteanu⁴. Alături de ei se impune să fie amintit și Gellianu — pe adevăratul său nume Anghel Demetrescu — care supune opera poetului unei criticii pe cît de nemiloasă pe atît de lipsită de inteligență⁵. Toți critici aceștia nu făceau în primul rînd decât să semnaleze dificultăți de expresie, — unele reale, altele numai imaginate. Unii din ei se grupează în jurul *Revistei contimporane*, în ale cărei coloane ia astfel naștere prima reacțiune a criticii bucureștene față de opera poetului. Mai mult spirit aduce comedia lui Mihail Zamfirescu *Muza de la Borta rece*⁶, care izvorăște din același cerc literar bucureștean și care, lipsită de preocupări grave, izbutește să prindă în cîteva momente de comic și figura lui Eminescu.

În ultimă analiză, toți acești critici nu făceau decât să exploateze anumite rezerve făcute de Maiorescu însuși în cunoscutul lui articol despre direcția nouă în poezia română. Critica lui Maiorescu, asupra căreia vom insista în viitor, este aceea a unui spirit raționalist, pentru care psihologia artistului nu are permisiunea să cunoască vibrațiuni neînregistrate de tratatele de psihologie ale epocii, — sub acest raport, sîntem încă în epoca herbartiană a criticului, — pentru care orice idee trebuie să se încadreze în legile logicii și orice expresie să se încadreze în paradigmele bine stabilite ale unei gramatici. Spiritul lui

Maiorescu refuză adîncirea în lumea proprie a poetului, el îl dezarticulează pe acesta și-l măsoară cu măsurile consacrate de experiența branșei respective. Dar Maiorescu era un om de gust și de cultură. El vedea și latura luminoasă din opera poetului și, cu bunăcredința pe care a pus-o totdeauna în judecata poeziei, el o nota într-o apreciere lipsită de orice echivoc. Ce puteau face, în fața acestei atitudini de apreciere și de rezervă, scribii inferiori ai zilei? Înfruntînd cu toată îndrăzneala ridicolul, ei aveau să vadă în mod aproape constant numai scăderi, chiar acolo unde un elementar bun simț ar fi trebuit să-i facă să vadă unele din marile victorii ale artei. Cazul lui Anghel Demetrescu ar putea fi considerat tipic. Într-adevăr, lui îi revine meritul de a se fi dedat la o serie de considerațiuni care de care mai absurde, întemeiate toate pe o greșală de tipar, care făcea ca *torsul* vrăjilor dintr-un cunoscut vers eminescian să devine *torul*, ceea ce însemnează clopotul vrăjilor⁷.

Al doilea centru în care se organizează opoziția față de opera eminesciană este Transilvania. Un ardelean era acela care vestise lumii românești marile calități ale poeziei lui Eminescu — pentru că, în ultima analiză, Maiorescu era și el un fiu al Ardealului — și tot ardeleni sînt și cei mai crunți adversari pe care i-a avut marele poet. Am notat atitudinea lui Aron Densusianu, care începe seria atacurilor sale în coloanele publicației *Oriental latin* de la Brașov și le continuă în cîteva numere ale *Revistei critice-literare* de la Iași din 1894⁸. Pentru Densusianu Eminescu este un exemplu strălucit de patologie literară. Datele biografice de care dispunea îl făceau să înțeleagă pentru ce opera poetului este o cîrpeală de idei dispartate, culese din dreapta și din stînga, lipsite de orice legătură logică și adeseori chiar de legăturile cele mai elementare ale gramaticii. Ideile și personajele din opera sa sînt ridicole, și poetul este pe de-a-ntregul lipsit de consecvență în prezentarea lor. Toate acestea nu înseamnă însă nimic față de devierea sentimentelor de la normal. Este ceva monstruos în opera lui Eminescu, din acest punct de vedere. Ca exemplu se citează sentimentul erotic, pe care Densusianu îl vede sub aspectele unei industrializări parfumate a femeii. În afară de imoralitatea erotice, o altă trăsătură a poeziei eminesciene este pesimismul. Apariția lui este datorită⁹ în mod exclusiv structurii psiho-fizice a scriitorului, iar nicidecum condițiunilor externe, sociale. Artistul nu era mai presus de om. Lipsit de vibrație lirică, de inventivitate și de siprit arhitectonic, el este nevoit să împrumute. Și împrumută în primul rînd din Heine, pe care-l diluează în transpunerea sa și care-l face să exprime o lume străină de cea românească. La toate acestea se adaugă și sărăcia limbajului, care adeseori atinge cele din urmă limite ale prozaismului, și lipsa de cunoștințe în materie de versificare.

Critica lui Densusianu nota astfel o serie de scăderi imaginare ale poeziei eminesciene; ea sublinia însă și unele aspecte negative certe și, în anumite momente, prindea unele caracterizări potrivite ale aces-

tei poezii. Vom aminti în sensul acesta corespondența stabilită între opera lui Eminescu și anumite aspecte ale poeziei lui Heine pe de o parte, iar pe de altă parte caracterizarea eroticei eminesciene prin intervertirea unor trăsături. Eminescu ne înfățișează într-adevăr în poezia sa pe femeia îndrăgostită întreprinzătoare, dinamică, iar pe bărbat dominat de apatie, absent ca voință, disponibil pentru o forță superioară. Ceea ce uita să noteze Densusianu cu prilejul acesta este faptul că această trăsătură, departe de a fi o scădere de neiertat a poetului român, trădează unul din caracterele marilor spirite contemplative.

Mai necrutător încă decât Densusianu era în critica sa călugărul blăjan Alexandru Grama¹⁰. Densusianu judeca opera lui Eminescu în raport cu un anumit ideal de artă: admirator al poeziei clasice, el cerea scriitorului modern să respecte canoanele literare ale antichității. Pentru Grama lucrurile stau cu totul altfel: el este un pedagog și un moralist, și ceea ce îl interesează în primul rând este valoarea morală a unei opere poetice. Natural, în domeniul acesta el aduce vederile globale ale unui spirit pe care nu l-au rafinat speculațiile filosofice și nici un contact îndelung cu lumea artei înalte. Pentru el, Eminescu este un exemplu de valorificare în cadrul unei confrerii literare, care caută să impună vederile sale unui popor întreg. Și poporul acesta își avea încă de mai înainte stabilite valorile literare: un Alexandru spre exemplu, un Bolintineanu și mai cu seamă un Andrei Mureșanu, a căror artă satisfăcea exigențele în materie ale multora. Corupt el însuși prin influența filosofiei lui Schopenhauer, Eminescu însemna o mare primejdie pentru tinerimea română. Aceasta lua drept bune învățăturile pesimiste ale filosofiei schopenhaueriene, deoarece lipsa de exepriență în materie o făcea să fie o pradă ușoară, decedind sub buna ei credință. Altfel stau lucrurile în Germania: acolo oamenii puteau studia filosofia pesimistă în școli, îi descopereau calitățile sau defectele, dar în viața practică nu se lăsau influențați de ea. Pentru Eminescu, filosofia pesimistă este atracția cea mai mare. Sint poezii în care el începe ca un om normal, dar în cursul elaborării cărora ajunge să fie cucerit progresiv de pesimism și să încheie pe coarda cea mai sumbră. Tot atât de puțin admisibilă îi pare lui Grama și poezia erotică a lui Eminescu, în care totul se reduce la simțul primar al animalului pofitor de carne. Partea cea mai interesantă din lungul său studiu este aceea în care el stabilește micimea lui Eminescu în comparație cu marii poeți pesimiști ai lumii: Leopardi, Byron, Lenau. Grama recurge de data aceasta la o metodă care avea să dea rezultate remarcabile în definiția poetului român, aceea a comparației. Natural, pentru ca rezultatele acestea să fie cât mai apropiate de realitatea studiată, era nevoie de alt spirit cercetător. Minuită de Grama, metoda comparativă ne face să ne gândim la adevărul proverbului japonez: felcerul nătarău te omoară cu instrumentele cele mai bune. Și totuși, cu toate deficiențele ce îl caracterizează, aprigul călugăr de la Blaj

izbutește să stabilească termenii uneia dintre cele mai adecvate definiții a spiritului eminescian: un spirit dominat de năzuința către absolut, un spirit care a cerut vieții prea mult, și care a fost dezamăgit din pricină că viața nu i-a dat decât prea puțin.

Paralel cu critica moralistilor s-a desfășurat și critica socialistă a poeziei lui Eminescu. Am putea spune mai mult decât atât: Eminescu a dat prilej criticilor socialiști să ia cunoștință de idealul lor de artă, diferit de acela al școlii de la Iași. Într-adevăr, marile manifestări ale acestui curent critic în cultura română se grupează în jurul poeziei eminesciene. Un Coșbuc formează, este drept, obiectul cercetării socialiștilor aplicați literaturii; dar cine citește nu numai textul direct, ci și gândul ascuns din care a purces acest text, va vedea că poetul ardelean a fost totdeauna gândit ca o contrapondere față de Eminescu, ca termenul secund al acelei antinomii pe care se întemeia desfășurarea dialectică a progresului în spirit hegelian. Cel dintâi critic socialist al lui Eminescu, pe care l-am amintit în cursul de anul trecut, este Dobrogeanu-Gherea¹¹. El rămîne în același timp și cel mai caracteristic dintre toți criticii socialiști care au studiat opera poetului. Spre deosebire de cei care aveau să-l urmeze, Gherea rămîne atașat de principii cu o fidelitate care impunea adeseori chiar sacrificiul impresionant al evidenței și al inteligenței. Socialist mai presus de orice, el căuta să explice fenomenele subtile ale vieții sufletești prin legile ce determinau fenomenele vieții materiale. Și aducea în această operație bunăcredința maestrului potcovar care-și închipuia că cu aceleași instrumente cu care a potcovit caii împăratului poate lucra și coroana împărătesei. Pentru Gherea, pesimismul eminescian are cauze sociale: starea de degradare la care ajunge omul în societatea burgheză. Faptul acesta avea să determine unul dintre caracterele cele mai puternice ale poeziei lui Eminescu: evadarea din actualitate, refugiul în trecut, căutarea formelor ideale de viață într-o lume de multă vreme stinsă. Eminescu nu este un voluntar; el nu poate lupta; în fața adversităților vieții el nu poate reacționa violent, căutînd să-și cucească un loc în seria istorică din care făcea parte cronologic. Ca structură primară a sufletului el nu aduce însă nimic negativ; dimpotrivă, este un optimist, un om care crede în valorile vieții. Această atitudine străbate în multe din poeziile sale, dar uneori ea se împletește cu datele negative la care ajunsese poetul în urma unei îndelungate experiențe sociale și intelectuale. Și în cele mai numeroase cazuri fondul acesta prim cedează cu desăvîrșire în fața pesimismului captat ulterior. Urînd prezentul, împotriva căruia nu poate lupta, și lipsit cu desăvîrșire de încredere în viitor, poetului nu-i rămîn decât două mari domenii din care să-și extragă inspirația: trecutul și fan-tezia. El se ridică împotriva inspirației exclusiv fantastice: pe calea aceasta un scriitor poate să se sustragă lumii obiective — și una dintre marile obligații ale artei este să rămînă obiectivă, să exploateze

această lume. Același lucru și cu deprinderea, caracteristică în general romanticilor, de a da preferință trecutului față de prezent. Inspirația din trecut avea avantajele sale: în primul rînd, poetul nu poate fi controlat în ce măsură respectă în opera sa datele obiective. Dacă el ar avea ca material poetic prezentul cunoscut de toată lumea, confruntarea operei de artă cu realitatea s-ar impune imediat și scriitorul ar putea fi valorificat pe baza acestei comparații. Rezultă din această mărturie a criticului că opera de artă este ținută să respecte în structura lor datele realității obiective de la care porcede: ea trebuie să fie așadar o copie a realității, și o copie cît mai fidelă, pentru că valoarea ei este măsurată de fidelitatea cu care oglindește realitatea. Pe calea aceasta Gherea pune bazele unei teorii literare realiste, fapt explicabil de altfel din partea unui discipol al lui Taine. Al doilea avantaj pe care-l prezenta inspirația din trecut rezultă în mod natural din datele stabilite mai sus. Distanțele poetizează, trecutul poetizează tema poetică. Procedînd în felul acesta arta se sustrage însă marilor comandamente ale timpului: arta, așa cum o imaginea criticul socialist, trebuia să fie actuală prin temă, socială prin scop și acțiune, dinamică prin factorii sufletești cărora li se adresează. În ultimă analiză, ea trebuia să fie sau acompaniamentul eroic al unei mari lupte, sau un cîntec de biruință ce izvoră spontan la capătul unei mari lupte. Poetul modern, așa cum îl concepea critica socialistă ortodoxă, nu putea fi decît un Tirteu, dar un Tirteu pacific.

Judecată în lumina acestor principii, poezia lui Eminescu se repartiza pe planuri clare și sumbre. Traducînd atitudinea primară a sufletului său, întreaga erotică eminesciană îi pare străbătută de lumina caldă a unei afirmări optimiste. Același lucru și cu poezia naturii: izvorînd din sentimentele primare, nealterate de influențe negativiste sociale sau livrești, ea face să vibreze nestingherit fiorul fericirii. Dar toate celelalte poezii, în care poetul tratează teme sociale sau filosofice, cresc din aceste straturi posterioare și se desfășoară în lumina sumbră a pesimismului. Și peste toate acestea, deși Gherea nu se poate împiedica de a le admira în unele frumuseți artistice, el aruncă blamul moral al întunecaților profeti ai socialismului.

Sînt numeroase probleme pe care criticul le pune în legătură cu poezia eminesciană. Spirit solicitat de idei în general, el nu se sustrage plăcerii de a discuta¹² și articolele sale se caracterizează în primul rînd printr-o curiozitate intelectuală accentuată, dar care, din nenorocire, se satisface adeseori în soluții primare. Gherea nu este omul sondajelor în adîncimile sufletești ale creatorului; în spiritul său, apetitul pentru teorie distruge vibrația artistică pură. Poezia nu este pentru el o lume proprie, trăind între meridiane determinate, ci un material indicat să valorifice o teorie anumită, ce i se impunea cu tăria unui canon talmudic. Dintre problemele pe care el le pune și cărora el le caută o soluție, notez în primul rînd pe aceea a raportului

între clasic și romantic, în care discuția se desfășoară pe plan stilistic. Este preocupat de asemenea de problema artei pentru artă sau artă cu scop, de raporturile existente între poezia eminesciană și cea germană, și altele. De o atenție specială se bucură însă caracterizarea psihologică a generației eminesciene. Criticul afirmă că scriitorii contemporani poetului erau animați cu toții de aceleași sentimente, — sau *cam* de aceleași sentimente. În cazul acesta, căutînd să dea expresie unui fond care era într-o largă măsură comun, ei ar fi ajuns la crearea unui curent literar asemănător curentului eminescian, chiar dacă Eminescu ar fi lipsit. Poetul n-a făcut altceva decît să găsească expresia cea mai potrivită pentru acest fond sufletesc comun. În cuvintele criticului se schițează de data aceasta teoria generațiilor artistice, teorie care în timpuri apropiate de noi avea să fie formulată cu toată claritatea de învățați ca Pinder sau Petersen.

Critica socialistă a înregistrat și alte manifestări de interes față de poezia eminesciană. Datele fundamentale ale doctrinei erau stabilite însă în articolele lui Dobrogeanu-Gherea. Soții săi de idei nu fac decît să reia anumite teme pe care să le trateze cu o fidelitate de care maestrul nu s-ar fi putut bucura din toată inima. În cazul acesta este Raicu Ionescu-Rion, care pleacă de la aceleași principii, dar care ajunge cu vremea să înregistreze unele diferențe de opinie față de maestrul său¹³. Asemănătoare este situația marelui discipol al lui Gherea, Garabet Ibrăileanu, care avea să practice principii socialiste în primele sale studii, dar care cu vremea avea să se îndrumeze către critica formalistă. Obligată să-și revizuiască principiile de bază, școala lui Gherea avea să cedeze în măsura în care progresau cultura estetică și experiența literară. Ea se perpetuează astăzi numai în câteva capete izolate, cu pletele tăiate lung și cu mintea rețezată scurt, în care ideile nu găsesc spațiul necesar să se desfășoare și să-și schimbe, ca șerpii, pielea în fiecare an¹⁴.

Pentru critica socialistă factorul de bază în interpretarea poeziei era cel social. Și pentru noi astăzi factorul social deține o mare importanță în procesul acesta. Natural nu în sensul în care vedea lucrurile Gherea: un poet nu scrie idile dacă mănîncă dulceață de trandafir; și dacă mănîncă friptură de miel, nu va scrie pastorale. Să nu uităm însă că opera literară trăiește pentru noi în primul rînd prin funcțiunea socială a limbajului. În ordinea aceasta ea este destinată să împletească experiența individuală cu experiența sublimată în limbă a atîtor generații care ne-au precedat¹⁵.

Înainte însă de a discuta acest aspect al problemei, vom urmări interesul pentru poezia eminesciană pe alte planuri — acelea pe care ni le indică ordinea cronologică. Vom insista astfel asupra contribuției pe care a adus-o critica estetică, în fruntea căreia notăm numele lui Titu Maiorescu și din rîndurile căreia vom releva contribuția lui Dragomirescu mai întîi, pe aceea a lui Tudor Vianu mai apoi. Vom avea

și de data aceasta prilejul să constatăm că puritatea ideilor rămâne un etern deziderat, o zeitate inaccesibilă pietății filosofice, către care esteticieni puri, integrali sau semiintegrali, vor înălța totdeauna brațe neputincioase de Casandra îndurerată.

NOTE

¹ Asocierea celor doi poeți într-o aceeași direcție a necunoscătorilor de limbă română, a spiritelor confuze etc. nu e numai o reacție antimaioreșciană declanșată de plasarea lor, în 1871, în fruntea direcției noi. Orizontul literar al adversarilor e pus în dificultate de o nouă formulă poetică, exersată independent de S. Bodnărescu și Eminescu, pentru că Bodnărescu anticipează de fapt, frapant, teme, elemente de discurs și atitudini sentimentale eminesciene: *Ahas- veros în veacul nostru*, redactată în 1869, e vizibil înrudită cu a treia variantă a poemei dramatice eminesciene *Mureșanu*; liederurile din manuscrisul *Cinzece de dor*, redactate în 1865—69 (*Călătorul*; *Haide, dragă*; *Șăgi cîmpenești* etc) descoperă soluții prozodice, imagistice și de limbaj pe care ne-am obișnuit să le considerăm inovații eminesciene. Noutatea acestui univers trezește reacția de respingere a adversarilor, care diagnostichează astfel afinitatea celor două opere. Pentru S. Bodnărescu, v. ediția de *Opere* a lui Aurel Petrescu, text stabilit și glosar de P. Lăzărescu, București, E.P.L., 1968.

² Relațiile — sinuoase — ale lui Hasdeu cu opera eminesciană încep prin persiflarea poeziei *Noaptea* (în *Columna lui Traian* din 28 iunie 1871) și ajung la o apreciere reală în articolul necrolog din *Revista nouă*, II, 1889, nr. 6, nu fără a reveni, ulterior, la un ton rezervat. Această evoluție e discutată pe larg de Liviu Marian în *B. P. Hasdeu și M. Eminescu* (Chișinău, Cartea rom., 1927). O prezentare exactă și echilibrată a problemei în Mihai Drăgan, *B. P. Hasdeu*, Iași, Junimea, 1972, p. 210—212. În apartenența la o comună „tradiție enciclopedică” și în „nerăbdarea creației” vedea Mircea Eliade trăsătura comună a lui Eminescu și Hasdeu, incluși aceleiași familii spirituale: „Cînd se va face o morfologie culturală a sec. XIX românesc, se va vedea cît e de aproape Eminescu de Heliade Rădulescu, Bălcescu și Hasdeu și cît e de departe de Maioreșcu și Junimea” (M. Eliade, *Despre Eminescu și Hasdeu*, ed. Mircea Handoca, Iași, Junimea, 1987, p. 61).

³ Asupra căruia, monografia Viorică Diaconescu, *Pantazi Ghica*, București, Minerva, 1987.

⁴ Petre Grădișteanu mai trezește, sporadic, interesul istoriei literare prin preocupările sale teatrale. O concisă prezentare de ansamblu a activității sale în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, Ed. Acad., 1979. Atacul contra lui Eminescu e comentat pe larg de D. Popovici în cursul din 1945/46 (v. Anexe).

⁵ Identitatea lui Gr. Gellianu este încă în discuție, N. Iorga (*Istoria literaturii române contemporane*, 1934, vol. I, p. 112) bănuiește că e vorba de un pseudonim și că adevăratul autor al articolului *Poeziile dlui Eminescu* din *Revista contemporană*, 1875, nr. 3 e de fapt Anghel Demetrescu, ipoteză acceptată și de G. Călinescu, și de Perpessicius în ediția sa, și de D. Popovici. D. Murașu (*Năpăstuiul lui Anghel Demetrescu*, în *Tinărul scriitor*, VI, 1957, nr. 12), crede a-l putea identifica pe Gellianu cu N. Pruncu (atașat însă, mai degrabă, *Convorbirilor literare*, al căror colaborator este). Ambele ipoteze sînt considerate eronate de Mihail Straje (*Dicționar de pseudonime*..., București, Minerva,

1973), care consideră (*Istoria unui pseudonim*, în *Gazeta literară*, XIV, 1967, nr. 16) că nu e de fapt vorba de un pseudonim. Existența reală a lui Gr. Gellianu („probabil... juristul de la Eforia spitalelor civile care va scoate în 1887 volumul *Călușul inginerului și avocatului în materie de hotărnicii*”) e afirmată și în *Dicționarul literaturii române*..., pentru ca I. Hangiu să propună o nouă identificare, crezînd a recunoaște sub semnătura lui Gr. Gellianu scrisul lui P. Grădișteanu (v. *O veche polemică și un nou pseudonim*, în *Convorbiri literare*, 1981, nr. 7).

Mihail Eminescu și Inovațiile lui Eminescu ca versificator — *Rima*, contribuțiile eminescologice destul de rezervate, dar în nici un caz denigratoare, ale lui Anghel Demetrescu (preocupat, spre pildă, de identificarea modelelor germane ale tiparelor prozodice introduse la noi de Eminescu), în *Opere*, ed. îngrijită de Ov. Papadima, București, Fundația pentru literatură și artă, 1937; fragmente reproduce în *Pagini vechi despre Eminescu*, antologie de Gh. Bulgar, București, Ed. Eminescu, 1976. O apărare a lui Anghel Demetrescu întreprinde Marin Bucur (*Istoriografia literară românească*, București, Minerva, 1973, p. 94—98), referindu-se numai la aceste două studii și fără a aminti ipotetica identificare a scriitorului discutat cu Gr. Gellianu.

⁶ Aug. Z. N. Pop, *Eminescu în satira bucureșteană „Muza de la Borta Rece”*, în *Ramuri*, XXXII, 1940, nr. 11—12; *Dicționarul literaturii române*...

⁷ Exemplul comentat de Popovici e extras din articolul lui Gellianu (amplu comentat în cursul din 1945/46 — v. Anexe) și nu din studiile lui A. Demetrescu.

⁸ Atacurile lui Aron Densușianu au fost comentate pe larg în cursul din 1945/46. Cea mai bună prezentare a întregii activități a criticului transilvănean, în monografia Georgetei Antonescu, *Aron Densușianu*, Cluj, Dacia, 1974.

⁹ Am păstrat forma „datorită”, deoarece ea apare, constant, în lucrare, și cu sensul de „datorată”.

¹⁰ V. Anexe, în care sînt reproduse comentariile asupra lui Grama din cursul anterior. Figura „popei Grama” e reactivată, ca emblemă a obtuzității agresive, de L. Blaga, în cursul polemicii cu D. Stăniloae (v. *De la Grama la tipul Grama*, în *Ceasornicul de nisip*, ed. Mircea Popa, Cluj, Dacia, 1973, p. 268—272).

¹¹ În cursul din 1945/46, concepția lui Gherea e raportată la preocupările socialiştilor utopici pentru funcția socială a artei (temă predilectă a cercetărilor lui D. Popovici, care i-a dedicat *„Santa cetate”*. *Între utopie și poezie* și a revenit asupra ei în *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*) și la sistemul lui Taine, deformat — consideră comentatorul — datorită receptării lui prin intermediul culturii ruse.

De o severitate excesivă, judecata critică a lui D. Popovici trece peste marile merite ale întemeietorului criticii științifice, merite recunoscute chiar de un maioreșcian ca Lovinescu, pentru care Gherea „a pus temeliiile criticii literare românești”, după ce Maioreșcu fundamentase la noi critica culturală (*Critice*, vol. VI, București, ed. Ancora, 1928, p. 59—80). Parțial, severitatea judecății e motivată de faptul că întregul comentariu se axează pe unul din cele mai slabe studii ale lui Gherea, care e, structural, incapabil să recepteze un alt tip de artă decît cel realist sau clasic. Sensibil la dimensiunea psihologică a artei, Gherea e total neînțeles pentru înțelegerea dimensiunii ei simbolice. Pentru un critic care echivalează lirismul cu o expresie a egoismului și care manifestă o funciară neînțelegere pentru arta de tip romantic, abordarea poeziei eminesciene echivalează cu o necunoaștere de sine. Nu atît cenzurarea

ideologiei poetului (explicabilă în contextul programului critic gherist), cit abordarea poeziei eminesciene din unghi psihologic e aspectul dezastruos al studiului. Măsurînd valoarea operei prin rezonanța pe care o trezește în cititor și funcționînd el însuși ca cititor-etalon, Gherea confirmă reușita sonetului *Veneția* prin efectul psihologic extraordinar de puternic produs asupra sa: „Acest glas sinistru (...) dă grozav aspect tabloului întreg, face să simțim fiori, să ni se ridice părul”. Chiar atunci cînd, pe post de etalon al valorii estetice nu funcționează „fiorii” și „ridicarea părului”, experimentarea adevărului psihologic instituită ca metodă critică duce, prin lectura *Luceafărului* din unghiul (mai accesibil al) Cătălinei la concluzii memorabile: „Nouă însă, simpli muritori, ne pare că în acest răspuns, afară de mîndrie, este și multă amărăciune și invidie; luceafărul desigur ar fi vrut să fie în locul lui Cătălin, în mîndria lui ne pare că este ceva de-al vulpei, care neputînd ajunge la struguri, se mîngîie cu ideea că-s acri, necopți, stricați”. Totala neaderență a criticului la opera comentată este și elementul pe care își întemeiază G. Călinescu lectura textelor gheriste, cu predilecție orientată spre studiul *Eminescu*, apt să compromită întreg programul criticii științifice. Una din cele mai importante lucrări dedicate lui Gherea, amplul studiu al lui Z. Ornea, *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea* (București, Cartea rom., 1983, p. 182—187), vede în studiul despre Eminescu „o exegeză critică eșuată datorită unor puncte de vedere și a unei metodologii inadecvate”: „Apetența sa pentru realism, valabilă în analiza prozei sau a dramaturgiei, transformă organul său de recepție și evaluare într-o unealtă boantă în fața poeziei”.

¹² Trăsătură a criticului detașată în excelenta caracterizare pe care i-o face M. Iorgulescu în *Postfața* ediției din col. Arcade, *Asupra criticei*, București, Minerva, 1973, p. 304: „Măiorescu decretează, Gherea argumentează, Măiorescu impune, Gherea încearcă să convingă. În polemici, Măiorescu urmărește anihilarea adversarului; Gherea dorește să-l convertească. Măiorescu respinge sau admite; Gherea demonstrează.”.

¹³ Lucrările lui Raicu Ionescu-Rion au cunoscut cîteva reeditări, printre care *Scrieri*, ed. Florica Neagoe, București, Ed. Științifică, 1964; *Arta revoluționară*, ed. Victor Vișinescu, București, Minerva, 1972.

¹⁴ Faptul că, împotriva părerii lui D. Popovici, Gherea rămîne un critic de mare actualitate îl dovedesc, pe lîngă punctele de vedere sintetizate în antologia lui M. Iorgulescu, *C. Dobrogeanu-Gherea interpretat de...*, București, Ed. Eminescu, 1975, două deja citate studii de prim interes: lucrarea lui Z. Ornea, *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, care urmărește, programatic, „structurarea reflexiilor sale (în estetică sau teoria literaturii, în sociologie) într-un ansamblu conceptual coerent” (p. 29) și *Postfața* cit. a lui Mircea Iorgulescu, pentru care Gherea oferă arhetipul criticii literare moderne, atît prin metodologie, cit și prin conceperea criticii ca un gen literar independent.

¹⁵ Aspirînd spre o formulă științifică, explicativă a istoriei literare, D. Popovici vede în factorul social cel dintîi factor ce condiționează procesul de diferențiere prin care teme, idei, motive de circulație universală se configurează în aspecte particulare (opere individuale sau momente literare). Factorul social nu este însă înțeles în sens determinist — și de aici, probabil, accentele polemice împotriva direcției critice impuse de Gherea. Orientarea lui D. Popovici s-ar putea înscrie mai degrabă pe linia istoriei mentalităților, și ea de mare actualitate în clipa de față. Asupra concepției lui D. Popovici, v. Marin Bucur, *Istoriografia literară românească*, p. 463—476, G. Munteanu, *D. Popovici și cercetările eminesciene*, în *Steaua* 1967, nr. 7 și *Prefața* noastră la D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Ed. Tineretului, 1969.

I. CRITICA ESTETICĂ

1. TITU MAIORESCU

Afirmam la începutul cursului de anul precedent că îndelungata și înverșunata discuție în legătură cu Eminescu a fost provocată de articolul lui Măiorescu închinat direcției noi în poezia și proza română, articol publicat în *Convorbiri Literare* din 1872¹. În acest studiu Măiorescu avusese îndrăzneala să amintească pe Eminescu îndată după V. Alecsandri, zeul necontestat al poeziei române de atunci. De o atenție particulară se bucura cu acel prilej și Samson Bodnărescu, autor la data aceea al unei tragedii ce se chema *Rienzi*, al mai multor poezii lirice și al unor epigrame. *Rienzi* avea și unele scăderi, după aprecierea lui Titu Măiorescu: catastrofa era nemotivată, actul cinci era slab, acțiunea oarecum difuză și unele caractere nehotărîte. Opera era cu toate acestea ieșită din pana unui adevărat poet: fantezie înfocată, unele caractere conduse cu siguranță, scene pline de realitate, limba plină de energie, de precizie, de originalitate și uneori de o nespusă dulceață; și peste tot, un idealism curat, lipsit de orice artificialitate. Cu toate aceste bune opinii ale lui Măiorescu, poezia lui Bodnărescu avea să fie refuzată nu numai de gustul public, dar și de gustul cunoscătorilor de artă². Și trebuie să recunoaștem, Măiorescu însuși a avut cruda înțelepciune de a-și diminua entuziasmul de la o ediție la alta a operei sale critice.

Cu mult mai serioase erau rezervele pe care criticul le formula față de opera lui Eminescu³. Poetul era blazat în cuget, ceea ce însemnează că era om al timpului modern, dar numai în faza trecătoare a acestuia; arta lui era prin urmare ceva trecător, ceva cu totul efemer. Era apoi un iubitor al antitezelor exagerate, era reflexiv peste marginile îngăduite și, în linii mari, atît de puțin format, încît îi venea greu să-l amintească îndată după Alecsandri. Comparația din poezia *Venere și Madonă* era confuză: Madona nu era o idealizare a Venerei antice și Venera antică nu era o realitate brută pe lîngă Madona modernă. Sînt, în poezie, unele repetiții care slăbesc efectul; sînt și tranziții brusce pline de efect, este drept, dar de efect prea mult calculat. Antiteza din *Epigonii* este exagerată: lauda fără măsură a poezilor anteriori nu poate face altceva decît să scadă valoarea operei, care aduce drept calitate proprie o ironie puternică și amară. Cea mai bună dintre poeziile publicate pînă atunci îi părea că este *Mortua est*; dar și în aceasta erau gîndiri și expresii banale, rime rele, precum și abuz

de cuvinte ce ar trebui să lipsească cu totul, cum este cuvântul *pală*. Poezia însemna cu toate acestea un progres vizibil în precizia limbajului și în versificare. Pentru că Eminescu aducea în poeziile sale farmecul limbajului, considerat ca un semn al celor aleși; aducea o concepție înaltă, precum și iubire și înțelegere pentru arta antică.

Critica lui Maiorescu este și de data aceasta ceea ce ea a fost totdeauna: o critică a liniei generale⁴. Pe aceeași linie generală se menține el și în alte împrejurări, bunăoară atunci când apără pe Vasile Alecsandri de unele atacuri (Delavrancea, Vlahuță), căutând să răspundă întrebării curente: era mai mare poet Alecsandri sau Eminescu? Răspunsul lui Maiorescu este acela al unui mare diplomat al luptei literare: el sucește chestiunea în toate chipurile, recurge la comparații din literaturile străine, spre a ajunge la răspunsul că o astfel de întrebare nu se poate pune. „Nu se poate pune“, înseamnă că este nepolitic să-o pui: articolul în care problema era discutată este intitulat *Poeți și critici* și a apărut în 1886, așadar la o dată la care amândoi poeții trăiau. Mențiuni sumare întâlnim și aiurea. O caracterizare a poemei *Luceafărul* o desprindem din articolul *Contraziceri?* (1892): Luceafărul nu era un individ izolat amoretat, ci însăși sentimentalitatea amorului. În prefața din 1883 a ediției poeziilor lui Eminescu se mărginea să dea numai câteva indicațiuni în legătură cu felul cum a fost alcătuită acea ediție. Dincolo de acestea se nota caracterul impersonal și dezinteresat al poetului, care izbutise să întrupeze „adîncă sa simțire și cele mai înalte gândiri într-o frumusețe de forme, subțil al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață“.

Ceva mai adînc avea să pătrundă criticul în studiul operei eminesciene în articolul *Eminescu și poeziile lui*, publicat în *Convorbiri Literare* din 1889, îndată după moartea poetului. Maiorescu încearcă de data aceasta o definiție a personalității literare a lui Eminescu și articolul său se impune să fie reținut nu numai pentru interesul ce-l concentrează în legătură cu poetul, ci și pentru importanța deosebită pe care o are în discuțiile pure de teorie a artei. Problema înălțării impersonale prin artă, a contemplației, o pusese Maiorescu încă de mai înainte, în studiul său asupra teatrului lui Caragiale. Pe această concepție este construit și articolul său despre Eminescu, în care poetul este urmărit atît din punct de vedere biografic cît și critic. Incursiunile biografice ale criticului nu sînt făcute cu scopul de a lumina opera contemplînd-o prin datele vieții autorului; ele au mai degrabă rostul de a răspunde unor atacuri, al căror scop era să facă din poet o victimă a societății în general, a societății „Junimea“ în special. Faptul acesta îl obligă să pună problema raporturilor între viață și poezie. Răspunsul avea să fie acela pe care îl impunea idealismul estetic al secolului trecut și asupra lui vom stărui în continuare.

La data cînd scria acel articol, Eminescu îi pare criticului că personifică faza ultimă a poeziei române. El se raportează la procesul de latinizare a literaturii române de la mijlocul secolului trecut. O luptă

grea se dusese împotriva acestui fenomen și cel care-i dase lovitura de grație era Vasile Alecsandri, căruia îi revenea meritul de a fi deșteptat gustul pentru poezia populară. Pornind de la stadiul acesta, poezia română avea să se dezvolte răspunzînd la două cerințe: în primul rînd ea trebuia să exprime cugetările și simțirile ce agitau inteligența europeană în artă, știință, filosofie, iar în rîndul al doilea ea trebuia să aibă la îndemînă o limbă adaptată pentru exprimarea acestor amplificări. Cel care răspunsese din plin amînduror acestor cerințe era Eminescu.

Eminescu, poetul, a crescut și s-a manifestat în afară de contingențele istorice: viața lui externă, pămîntească, se plasează alături de interesul pentru opera literară: „Ce a fost și ce a devenit Eminescu, este rezultatul geniului său înăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă, încît să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc. Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franța și nu în Austria și în Germania; ar fi moștenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere, ar fi fost așezat în ierarhia statului la o poziție mai înaltă; ar fi întîlnit în viața lui sentimentală orice alte figuri omenști: Eminescu rămînea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat.“.

Ceea ce se poate reține din datele biografice este numai existența germenului nebuniei, ereditar în familie. S-a semnalat și aspectul romantic al vieții sale: fuga de la școală, atașarea de o trupă de artiști, necesitățile materiale, lipsa de interes pentru orice distincții sociale, și s-a tras de aici concluzia că mizeria lui a fost creată de societate și nebunia de mizerie. Totul greșit însă.

Personalitatea poetului se caracterizează în primul rînd printr-o inteligență covîrșitoare și printr-o memorie excepțională. Mulțumită acestui fapt, poetul trăia în mod natural în lumea ideilor generale. În același timp, el era tot așa de străin de tot ce înseamnă individual, exterior, convențional, de avere sau de neavere și chiar de soarta persoanei sale fizice. Nu se poate așadar vorbi de mizerie materială în legătură cu Eminescu: nu i-a lipsit niciodată atît cît i-ar fi trebuit să trăiască. Lipsa lui totală de interes pentru distincțiunile sociale nu se explica prin mîndria unei inteligențe excepționale, ci prin „naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborîre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească“. Afirmația că mizeria ar fi dus pe Eminescu la nebunie rămîne așadar o simplă legendă. Nici munca lui de ziarist nu era un efort: poetul citea, medita și scria veșnic; el era preocupat în mod permanent de probleme intelectuale și activitatea lui de ziarist traducea numai fără constrîngere aceste preocupări, dar ea le traducea la o înălțime de vederi neegalată. Așadar nebunia lui nu provine din cauze externe, ea este o urmare a nevropatiei familiale. Oricît de neregulată a fost viața lui, oricît de mari ar fi fost abuzurile de narcotice și de

excitante, nu acestea au adus nebunia, ci germenul nebuniei le-a provocat pe ele.

Nici de nefericiri propriu-zise nu poate fi vorba. Dacă s-ar pune întrebarea: a fost fericit Eminescu? Răspunsul ar fi acela pe care l-ar impune o atitudine sceptică: cine este fericit? dar dacă s-ar întreba: a fost Eminescu nefericit? Răspunsul ar fi categoric, nu! Pesimismul lui, nutrit de filosofia lui Schopenhauer, nu avea aspectul unei plângeri a propriei soarte, ci se ridica la forma înaltă și senină a melancoliei pentru soarta omenirii în general. Tot astfel acolo unde ne întâmpină indignarea împotriva epigonilor și demagogilor, nu trebuie să vedem un sentiment personal de amărăciune ci un sentiment estetic. Lipsit cu desăvîrșire de orice egoism, Eminescu nu putea fi nici prea fericit, nici cu totul nefericit. În melancolie și în durere, nota lui proprie era *seninătatea abstractă*.

Deși lucrînd cu patimă, refăcînd și rafinîndu-și întruna opera, poetul ajungea în cele din urmă să se simtă cu totul străin de această operă. El „se considera oarecum ca organul accidental, prin care însăși poezia se manifesta, așa încît ar fi primit cu aceeași mulțumire să se fi manifestat prin altul“.

Aceeași detașare de interesele egoiste se poate urmări și în viața erotică a poetului: el n-a fost niciodată captivat pe deplin de individualitatea mărginită a unei femei: oricît de desăvîrșită ar fi fost, o astfel de femeie nu era totuși decît copia unui prototip ce nu se putea realiza. Eminescu se găsea în această privință în situația lui Leopardi, a cărui *Aspasie* iubită nu era iubită însăși, ci reflexul prototipului frumuseții feminine ce zace undeva, adînc, în inima femeii.

Definiția pe care criticul o dă personalității poetului descinde astfel din estetica idealistă a secolului trecut și poate fi urmărită în ascendența ei pînă în antichitate, în filosofia lui Platon⁵, convins el însuși că poetul nu este altceva decît un organ prin care se exprimă o putere supranaturală, un demon, și că actul creației însăși este un act inconștient.

Trecînd la cercetarea operei poetului, Maiorescu constată de la început bogăția de idei emoționale și forma adecvată de care această operă dă dovadă. De-o bogăție intelectuală la înălțimea culturii europene a timpului, adînc cunoscător al istoriei religiilor, al literaturii universale, al istoriei și literaturii române, poetul se orienta într-un cîmp vast de pe care își putea recolta ideile sale. Dispozițiunile poetice sînt native, evident, și ele constau în înclinarea pentru tot ce este cugetare și simțire omenească, în perceperea și sublimarea acestora într-o idee emoțională încorporată în formă frumoasă. Ceea ce caracterizează poezia sa este în același timp marea sinceritate a sentimentului. Prin aceasta el devine oarecum expresia multora, care erau stăpîniți de aceeași emoție fără să o poată manifesta. Suferința simțirii neexprimate era partea lor, farmecul exprimării aceleiași simțiri îl aduce poetul.

Partea cea mai sugestivă a poeziei eminesciene este însă forma. Unele precizări sînt necesare pentru critic: Eminescu nu poate fi cunoscut decît din volumul publicat în 1883, volum apărut, după cum se știe, nu sub îngrijirea poetului, ci sub aceea a lui Maiorescu. Se știe că poetul avea intenția să modifice anumite poezii, dar împrejurările nu i-au îngăduit aceasta. Aceste poezii nu ne redau așadar pe Eminescu în forma în care se voia el însuși. Sînt aici unele descrieri lipsite de precizie intuitivă, lipsite de claritate în gîndire, sînt greșeli de ritm și rimă. Ele aduc însă și unele frumuseți de limbă și adîncimi de cugetare, ce caracterizează în general pe poet.

Poeziile din epoca maturității se impun să fie cercetate în legătura lor cu poezia populară, din care s-au hrănit și deasupra căreia s-au ridicat. Ele aduc o limbă de o frumusețe organică și uneori se aproprie prin forma versului de versul popular, pe care îl însuflețesc însă și în care încorporează un cuprins mai înalt. De origine populară i se pare că este armonia, uneori onomatopoetică, a versului eminescian. Exemplele pe care Maiorescu le aduce în ordinea aceasta sînt însă numai într-o mică măsură indicate să documenteze afirmația sa. Vă voi cita cîteva din articolul său:

Și blînde, triste glasuri din vuet se desfac,
Ca molcoma cadență a undelor pe lac.

Lună tu, stăpîna mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață suferințele întuneci...

Pin-ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una
Și din neguri dintre codri tremurînd s-arată luna.

În anumite momente, influența poeziei populare își asociază influența cronicarilor, ducînd la versuri ca acelea în care este povestită convorbirea lui Mircea cu Sultanul în *Satira III*.

Limbajul popular apare însă transfigurat în opera poetului, care știe să poetizeze formele familiare și prozaice îndeosebi prin instrumentul perfecționat al rimei. În ordinea aceasta se semnalează mai departe și un alt procedeu, acela al împreunării cuvintelor în rimă. Faptul, după cum știm, a fost remarcat și de alții și el a fost raportat pe bună dreptate la poezia germană. Maiorescu semnalează mai departe ca o inovație proprie lui Eminescu introducerea numelor proprii în poezie, într-o ambianță care să nu le degradeze.

Printr-o îndelungată frămîntare și încordare, Eminescu ajunge la stăpînirea unei limbi poetice pe care o poate aplica cu siguranță formelor celor mai rafinate ale poeziei și exprimării unor gîndiri filosofice adînci. Faptul acesta se putea remarca încă de la primele sale poezii, de la *Mortua est* și *Melancolie*, unde, în afară de anumite asperități, se puteau întîlni momente de realizare poetică superioară.

În felul acesta îl vedea Maiorescu pe poet și prin aceste calități credea el că poezia eminesciană avea să influențeze literatura română din secolul al XX-lea. O previziune care s-a realizat din plin, după cum știm.

Privind în totalul lor manifestările lui Maiorescu în legătură cu poezia eminesciană, vom face în primul rînd observația că și de data aceasta criticul se mișcă numai pe liniile mari ale analizei, indicînd numai sensurile generale. Critica lui Maiorescu a fost, în general, aplicată totalităților, ea nu s-a dat la disocieri și faptul acesta determină cantitatea surprinzător de redusă a ideilor cu care operează scriitorul în cuprinsul unui articol. Vom semnala apoi concepția pe care el o are despre poezia poporană: și în alte împrejurări, Maiorescu s-a arătat neputincios să pătrundă în spiritul acestei poezii, fapt ce se explică deplin prin educația sa în medii străine. Maiorescu rămîne și aici un teoretician, în ale cărui formule teutone refuză să intre realitatea poetică românească. Într-adevăr, ce este popular în armonia versurilor următoare:

Și blinde, triste glasuri din vuet se desfac
Ca molcoma cadență a undelor pe lac,

sau în altele, de aceeași natură?

Întreagă partea a doua a articolului din 1889, în care se făcea analiza operei poetice a lui Eminescu — disociată, didactic, în fond și formă — se consumă în astfel de zbateri largi de aripă, cu aprecieri de acuitatea acesteia: „Nu au existat, nu vor exista în poezia română versuri mai frumoase decît acestea“.

Cu mult mai importantă este însă partea primă a articolului, în care Maiorescu expune din nou — o făcuse și mai înainte — teoria impersonalității artistului creator și în care el aduce cîteva date de ordin biografic deosebit de rezistente și de indicate pentru definirea personalității poetului. Se știe că această personalitate a dat naștere unor îndelungate discuții din partea exegeților lui Eminescu: unii, cum erau Gherea și partizanii lui, au condiționat-o strîns și exclusiv de istorie; alții, idealistii, au descătușat-o de orice contingente și au contemplat-o în mod exclusiv pe plan metafizic. Teoria personalității artistice care face abstracție de orice element istoric în interpretarea operei de artă era destinată deci să fie supusă unei îndelungate frământări în cultura română. Îi revine lui Maiorescu meritul de a-i fi dat cea mai clară expresie în cuprinsul literaturii românești, dar nu și meritul unei aplicații lipsite de orice viciere. Într-adevăr un teoretician convins că poetul, în accidentală lui configurație pămîntească, nu este decît un organ întîmplător prin care se exprimă poezia, că această poezie s-ar fi putut exprima în aceleași forme și cu aceeași putere prin altcineva, este un adept al ideilor platonice: ceea ce interesează nu este omul, pe care organizarea materială și spirituală a ființei sale

îl face capabil să se ridice și să capteze anumite idei, ci aceste idei înseși, considerate ca entități într-o permanentă postulare a lumii fenomenale care să le dea un corp. Nu individul poet se ridică din lumea fenomenală către cerul ideilor, ci acest cer al ideilor se coboară și se încorporează în lumea fenomenală. Sub unghiul artei, Maiorescu gîndește întreaga existență pe planuri duale, planul fenomenal și cel metafizic; dar între ele nu există un raport condiționat în mod necesar, ci numai atingeri fără rațiuni întemeiate pe afinități. Maiorescu nu se poate împiedica însă de a constata că Eminescu, omul aparținînd unei familii de nevropați, aduce o anumită viziune a lumii și vieții și că această viziune se traduce și în opera sa. Faptul acesta, care însemnează negarea vederilor idealiste ale criticului, se putea urmări bunăoară în corespondența perfectă dintre viața poetului și poema *Luceafărul*, care nu face decît să traducă melancolia impersonală a lui Eminescu. Mărturii de felul acesta ne fac să vedem că estetica idealistă a lui Maiorescu se altera prin anumite adiacențe istorice, fapt care avea să fie plin de urmări pentru unii discipoli ai săi. El avea să ducă la unele ezitări mai vechi sau mai noi. Pe unele din acestea le vom aminti spre a pune în lumină nedumeririle pe care poezia lui Eminescu avea să le stîrnească chiar în mintea criticilor de la *Convorbiri literare*, în rîndurile cărora Maiorescu era mai mult admirat decît înțeles și urmat.

2. NEDUMERIRILE REVISTEI CONVORBIRI LITERARE

a. N. Petrașcu

În studiul său, Maiorescu înfățișa pe Eminescu drept o entitate metafizică, o existență pură, desprinsă din lumea contingentului și adîncit numai în contemplarea ideilor eterne. Fresca biografică pe care el o făcea să precedeze analizei poeziilor eminesciene era mai mult un prilej de disculpare față de vocile ce se ridicau tot mai stăruitor afirmînd că răspunderea pentru tragedia poetului se datora într-o mare măsură lipsei de solitudine reală din partea amicilor politici și literari. Corespondența poetului arăta, în jurul anului 1880, un om extenuat de muncă, pentru care problema existenței materiale, care să-i asigure o odihnă provizorie, era capitală. Prietenii știau că munca lui în redacția ziarului *Timpul* era extenuantă, că el făcea totul acolo; și pentru această activitate poetul era plătit cu 300 de lei lunar, în timp ce Maiorescu, care nu avea cu ziarul amintit decît relațiuni de zile festive, avea 800 de lei lunar. Teoria geniului creator, existent într-o lume supratelurică și lipsit de nevoi materiale, cădea

bine: Eminescu nu mai era și nu putea să o infirme, iar cei care ar fi avut ceva de spus în chestiunea aceasta se găseau în prezența pontificală a lui Maiorescu și nu îndrăzneau să spună nimic. Abia mai târziu au vorbit cei care erau chemați să vorbească.

Unul dintre aceștia a fost Nicolae Petrașcu, căruia îi datorăm un studiu asupra poetului, intitulat *Mihail Eminescu. Studiu critic* și publicat în *Convorbiri literare* din 1890—1891. Lucrarea aceasta a fost citită în parte într-o ședință a societății *Junimea* din București și însuși Maiorescu face observația în *Insemnările* sale că disertația „este bine scrisă”. Ea apare în broșură separată în 1892 și, cu modificări esențiale, avea să fie publicată din nou cu mult mai târziu, în 1934. Între forma primă și cea din urmă, diferențele sînt atît de mari încît se poate afirma că ne găsim în prezența a două lucrări deosebite. Aceste diferențe se explică nu numai prin schimbarea parțială a opticii autorului, nu numai prin maturizarea spiritului său, ci și prin descătușarea de influența lui Maiorescu⁶. Legat de *Junimea* și șeful ei, Petrașcu ne dă în 1890 un studiu care își însușește multe din ideile lui Maiorescu în legătură cu poetul, în așa fel încît s-ar putea spune că în unele privințe el nu face decît să explicitizeze afirmațiile aceluia. În forma lui din 1934, studiul nu ezită să pună și întrebarea pusă de Maiorescu: A fost Eminescu nefericit? și să răspundă tot atît de categoric cum răspunsese criticul *Junimei*, dar în opoziție directă cu acela: Da, Eminescu a fost nefericit. A fost nefericit din pricina condițiilor meschine de viață, care au făcut din studentul elegant de pe vremuri de la Viena un bărbat neîngrijit, rău îmbrăcat și rău hrănit.

Voi insista ceva mai îndelung asupra acestei lucrări, în care se găsesc concentrate idei adeseori contradictorii. Importanța ei este dublă: pe de o parte ea indică unele din căile pe care se vor îndrepta ulterior cercetările închinat poetului, iar pe de altă parte subliniază toleranța ideologică pe care o practică revista „*Junimei*”.

În forma lui primă, care ne interesează în clipa de față, studiul lui Petrașcu suferă însă de policefalie. El pune cu toate acestea, cu toată îndrăzneala, problema metodei de cercetare a unei opere literare. Discipol al lui Maiorescu, Petrașcu are totuși îndrăzneala să afirme un lucru care mergea direct împotriva principiilor aceluia: viața poetului, spune el, prezintă pentru cercetător numai o importanță secundară. Studiul ei *ne ajută numai* să înțelegem opera, pentru a cărei explicație mai adîncă va trebui să recurgem însă și la *firea* scriitorului. În felul cum este formulată, afirmația are aspectul unei luări de poziție contra socialiștilor, care căutau explicarea operei în mod exclusiv în condițiile de viață ale autorului. Ea este însă în același timp într-o opoziție categorică și cu Maiorescu, pentru care raportarea operei la istorie era un nonsens. Petrașcu lua o cărare mijlocie și făcea ca opera să depindă în primul rînd de *firea* scriitorului, iar în rîndul al doilea de experiența istorică a acestuia. Este, după cum a arătat evoluția ulterioară a studiilor eminesciene, drumul cel mai

potrivit. Termenii la care recurge autorul nu sînt cei mai indicați, fără îndoială. Petrașcu a fost un îndrăgostit de literatură; el a avut o cultură literară apreciabilă; spicuia unele lucruri și în legătură cu metodele de cercetare, dar în liniile mari ale spiritului său rămîne un diletant, destinat să evolueze pe marginea interesului real al problemelor. *Firea* scriitorului este o noțiune vagă, în cuprinsul căreia el nu caută să introducă nici o precizare. Dar din tot ceea ce el spune rezultă că ne găsim în prezența conceptului de personalitate în sensul pe care acesta avea să-l ia în cercetările ulterioare de istorie literară: explicabilă în parte prin ereditate, suferind apoi influența mediului social, personalitatea unui scriitor — și a unui om în general, aduce totuși anumite elemente care nu se pot capta nici prin studiul eredității, nici prin acela al vieții istorice a scriitorului. Sînt acele imponderabile care scapă analizei celei mai ascuțite și care dau totuși culoarea particulară a unei personalități. Această personalitate, cu toată complexitatea ei de structură, se oglindește într-o operă literară. Petrașcu nu vede decît rudimentele problemei, dar pentru epoca la care apare studiul său aceasta însemnează încă foarte mult.

În spiritul acestei concepții el întreprinde o ușoară incursiune în biografia scriitorului și ne dă unele informațiuni prețioase și exacte. Autorul avea marea calitate de a fi cunoscut personal pe poet și informația sa are adesea aspectul unui document prețios. Cu toate acestea, nu rareori se întîmplă să cadă pradă romanescului și să dea unele informații eronate. Un exemplu este următorul. Poetul ar fi văzut pentru prima dată pe Veronica Micle la Iași. Era așezată la o fereastră cu capul plecat pe un număr din *Convorbiri literare* în care erau publicate unele poezii ale lui; pe acestea ea le citea „transfigurată de admirație”. Petrașcu întreprinde un portret idealizat al ei, în cuprinsul căruia întîlnim și constatarea, de natură să stabilească o nouă categorie în registrul stării civile, că poeta „era măritată, dar măritată atît de puțin”. Poetul pleacă apoi la Berlin, unde respiră atmosfera pesimistă la origine. Nu rămase însă mult timp acolo și prietenii îl văzură sosit din nou la Iași. Motivul era simplu: „poeta plînge în urma lui”. Aceste date necontrolate ne arată că în informația lui Petrașcu, corectă și prețioasă uneori, și-a făcut totuși un loc larg și legenda cea mai romanțioasă.

Studiul cuprinde, în afară de capitolul închinat biografiei, următoarele subdiviziuni: 1. Mijloace de formă; 2. Mijloace de gîndire; 3. Pesimismul său; 4. Idealul său; 5. Simțirea sa; 6. Natura; 7. Societatea. Dacă ținem seama de faptul că biografia este tratată în ultimul capitol, observăm că autorul a urmat o anumită linie, care face ca studiul său să se încheie în perspective istorice.

Ceea ce caracterizează poezia lui Eminescu, după părerea lui Petrașcu, este pe de o parte frumusețea severă a formei; simțirea și gîndirea adîncă, de un aspect trist cele mai adeseori, pe de altă parte.

În versurile sale nu întâlnim o emoție precipitată, nici o idee culeasă la suprafață, ci numai „impresia domolită, așezată, urmată de emoții acumulate” și idei complexe, smulse din adîncime. Din toate acestea poetul alege notele caracteristice, dintre care unele sînt condensate în noțiuni abstracte, iar altele utilizate pe latura lor sugestivă. Urmează de aici că poezia eminesciană este văzută de el într-o dublă funcțiune: ea trebuie să exprime generalul și să sugereze caracteristicul, particularul, să îmbine astfel trăsături caracteristice artei clasice și celei realiste. În procesul de elaborare poetică avem astfel o primă fază, aceea în care impresiile sînt sublimite în noțiuni sau, reținute în formele lor individuale, turnate în expresii sugestive. Faza a doua constă în găsirea versului generator, un vers puternic, emoțional, ducînd cu el o idee viguroasă sau o senzație puternică. Al treilea moment în procesul de creație artistică constă în găsirea cîtorva fapte sau amintiri, cazuri izolate — particulare — din care să-și sugă sensul versul generator, și totul se încheie în cîteva strofe în care situația dată se generalizează. Întregul proces de creațiune artistică eminesciană se consumă așadar într-un joc succesiv pe datele particulare și generale. Pentru că în Eminescu avem un filosof și un poet; cel dintîi, reflexiv, ajunge la condensarea ideilor în formule abstracte; cel din urmă un sensibil, transpune ideea poetică în priveliști senzaționale¹, sugestive. Ideile lui Eminescu germinează în regiunile unei profunde tristeți, ceea ce face ca melancolia să fie nota dominantă a poeziei sale. În ordinea aceasta, noțiunile de timp ale poetului se colorează divers: prezentul lui Eminescu este gol, iar viitorul este legat de ideea veșnicei singurătăți, de ideea morții. Egiptul, în poezia cu același nume, este văzut în prezent și în trecutul lui. Prezentul este un „gigantic mormînt al vieții”, pe cînd trecutul apare în colorii strălucitoare „luxul de imagini și de tablouri, coloritul larg și lumina vie, sub care radiază istoria Egiptului, fac din această feerie orientală una din poveștile cele mai frumoase ale literaturii noastre”.

Cum se explică tristețea poeziei lui Eminescu? Petrașcu nu crede în explicația dată de socialiști, după care revoluția de la 1848 [...] ar fi adus depresiunea sufletească. Nu! Eminescu a fost pesimist pentru că a trăit într-un secol pesimist și aparținea unui popor cu sufletul îndurerat. În această formulă acoperită, autorul exprimă axa însăși pe care este alcătuit studiul său: caracterul operei va fi determinat așadar în mare măsură de momentul istoric căruia îi aparține scriitorul și de rasa din care el face parte. Momentul istoric și rasa sînt însă noțiuni desprinse din concepția lui Hippolyte Taine, care își află astfel adepți chiar în rîndurile colaboratorilor cei mai apropiați ai *Convorbirilor literare*. Unitatea de concepție, pe care Maioreșcu însuși nu izbutise s-o cucerească în toată puritatea ei, este departe de a se realiza în coloanele publicației junimiste. Secolul XIX era pentru Petrașcu un secol al durerii, din pricină că în sufletele oamenilor a fost dislocat vechiul echilibru: știința a distrus credința și educația modernă,

făcută mai mult în spirit științific, a pierdut, prin pierderea credinței cea mai puternică bază de sprijin. Religia s-a stins în sufletele oamenilor, ca „o lumină în aer rarificat”. La rîndul său, poporul român era plecat din fire către melancolie. Starea aceasta sufletească se oglindește în producțiile sale artistice și doina bunăoară își dă impresia unei muzici în ruine. El a ajuns la această stare de spirit sub influența unor anumiți factori cosmici: iarna, sub zăpadă, „cîmpia cu tăcerea ei adîncă ducea pe român, ca pe popoarele de nord, la contemplanție; poveștile și superstițiile lui la reverie și amîndouă i-au strecurat la fund un strat de melancolie așezată. Eminescu cu tristețea sa, cade just dar, nu numai în pesimismul timpului, dar pînă la un punct, și în acordul poporului român”.

Ca și pentru cercetătorii anteriori, pentru Petrașcu pesimismul se prezintă sub aspecte diverse: avem mai întîi pesimismul care aduce o abatere totală a sufletului, apoi pe acela care aduce o melancolie blîndă sau o amărăciune iute, precum și pe cel care se traduce printr-o revoltă totală. În scara valorilor literare, aceste forme ale sentimentelor depresive își asociază numele unor mari creatori. Astfel Byron exprimă o notă ridicată a durerii, un zbucium și o răzvrătire furioasă: poezia lui te face să întrezărești pe poet în furia răzvrătirii, cu mușchii contractați, cu sîngele suit la cap, cu gura plină de blesteme și cu pumnii strînși îndreptați către cer. În fața lui Byron îl avem pe Leopardi: suflet sfîrșit de durere, zdrobit de suferință, avînd întru totul atitudinea unui om în agonie, — iată cum apare Leopardi în fața scriitorului român. Alături de ei întâlnim pe un om de care rar s-a vorbit în literatura română. E vorba de Hieronymus Lorm (propriu: Heinrich Landesmann) în care Petrașcu vede de asemenea un reprezentant al pesimismului, dar despre care se poate spune că este un întristat fericit: ajungînd la constatarea definitivă a durerii, el a ancorat într-o tristețe entuziastă. H. Lorm este un scriitor de importanță secundară; el aparține literaturii austriace din jumătatea a doua a veacului trecut. I se datoresc mai multe lucrări, dintre care amintim romanul *Ein Zögling des Jahres 1848* (mai tîrziu, intitulat: *Gabriel Solmar*), unele povești și poezii, precum și lucrările *Der Naturgenuss*, *Natur und Geist im Verhältniss zu den Kulturepochen*, și mai ales *Der grundlose Optimismus*, lucrare care trădează o adeziune nelimitată la pesimism. Pesimismul lui Eminescu nu se încadrează însă în nici una din aceste categorii: durerea lui liniștită se plasează între durerea abătută a lui Leopardi și cea entuziastă a lui Lorm. Tristețea lui Eminescu este tristețea senină a celui convins de deșertăciunea lumii, a celui pe care l-a liniștit conștiința unei fatalități care conduce toate întîmplările. În propriii termeni, autorul se exprimă în felul următor: „el e poetul sideral, dacă cuvîntul poate exprima ideea înregistrării răului cu seninătatea constatării binelui”. Procesul vieții sale sufletești presupune constatarea răului general și verificarea lui în propria viață, în primul rînd; este așadar un proces de ordin intelectual, reflexiv; dar

în straturile adânci ale conștiinței sale poetul asociază acestor date intelectuale stări emotive și ideea negativă devine astfel un sentiment trist. Pentru Petrașcu, viața emotivă a poetului nu este un fenomen primar al vieții sufletești, ci unul derivat din factorii intelectuali. Convertirea raționamentului în afect se operează astfel în straturile superioare ale conștiinței omenesci și sentimentele poetului vor păstra totdeauna lumina rațiunii, durerea lui va fi o durere senină. Autorul evoluează astfel în jurul formulei lansate de Maiorescu, dar caută să dea un suport psihologic acestei formule. O astfel de durere senină vede Petrașcu în poezii ca *Mortua est*, *Epigonii*, *Venere și Madonă*, care sînt manifestul solid al unui suflet pesimist de convingeri adînci și programul bine definit al întregii activități poetice a lui Eminescu.

Pesimismul eminescian are rădăcinile prime în structura sufletească a poetului. Dovada o aflăm în poezia *Mortua est*, poezie scrisă la 18—19 ani, așadar la vîrsta celor mai puternice iluzii. Ea nu aduce totuși sentimente de încredere în viață, de fericire, ci o adîncă tristețe. Dar acest pesimism se alimentează din trei izvoare mari: din filosofia lui Kant, din tradițiile brahmano-budiste și din filosofia lui Schopenhauer. Kant făcea pe poet să înțeleagă că niciodată spiritul omenesc nu va putea cunoaște realitatea în alcătuirea ei în sine, lucrul în sine — das Ding an sich — ceea ce la Eminescu se traduce prin afirmația că „Urechea te minte și ochiul te-nșală“; tradițiile brahmane și budiste îl făceau să vadă că numai moartea este eternă, iar pesimismul raționat al lui Schopenhauer îi arăta că durerea este legea eternă a omenirii. Eminescu adoptă așadar concepția pesimistă, atît în concluziile sale asupra vieții, cît și în considerarea artei ca singura fericire adevărată pe pămînt. Procedînd astfel, el făcea ca sentimentele sale să evolueze pe o linie proprie: într-adevăr, poeți ca Byron sau Leopardi, care nu cunoscuseră argumentarea pesimistului german, se lăsau stăpîniți în mod exclusiv de sentiment; Eminescu ne apare însă ridicat ca pe o înălțime răcoritoare, de unde privește legile generale care ne conduc și caracterul lor inebriabil. Conștient de atotputernicia lor și de neputerea noastră, el ajunge la o melancolie calmă, care amintește tristețea liniștită a Noptii lui Michelangelo: aceea simbolizînd starea tristă a Italiei de atunci; aceasta, simbolizînd destinele generale ale neamului omenesc.

Consecvența în afirmații nu este partea cea mai rezistentă în opera lui Petrașcu. El vede astfel în Eminescu un poet realist, deoarece a cîntat ființe care într-adevăr au existat pe fața pămîntului. Oricît de realist ar fi, Eminescu este totuși și un poet idealist, dublînd în această calitate a sa pe filosoful pesimist dintr-însul.

Văzută sub aspectul sumbru al unor necesități fatale, lumea existențelor nu putea să satisfacă pe poet. Ideile umanitare de bine și de adevăr nu corespundeau concepției și înclinărilor sale, iar lupta pentru realizarea lor era un nonsens. Lipsită de orice rost apare astfel și femeia idolatrizată și de socialiști, femeia luptătoare, femeia cetățeană.

Eminescu face într-adevăr din femeie idealul suprem al său, un ideal vag, mai mult simțit decît delinuat prin rațiune și asemănător prin aceasta cu divinitatea însăși, pe care o simți fără să ți-o poți închipui. Prin formele ei femeia exprimă înrudirea dintre infinit și sufletul omenesc, și poetul, spirit torturat de postularea permanentă a valorilor absolute și spațiilor infinite, a fost un idolatru al formelor feminine. Oricît de puternică ar fi însă această aspirație către valorile înalte și permanente, idealul său de fericire nu este totuși cel platonice: nu poate fi vorba de o idee, destinată să rămînă în lumea imaculată a existențelor spirituale; și nu poate fi vorba nici de idealul medieval, acceptat în integritatea lui, cînd femeia atinge o clipă numai pămîntul și apoi dispare consumată de chemarea irezistibilă a cerului. Nu poate fi vorba în poezia lui de o Beatrice, de o Laura. Nimic din toate acestea. Idealul său este idealul clasic cum a fost formulat de Goethe: asemenea lui Faust, el ia femeia drept pavăză împotriva durerii; asemenea lui, el nu cere de la femeie decît *forme* și *dragoste*. Procedînd în felul acesta, Petrașcu nu se întreabă în ce măsură poetul putea concilia apetiturile sale de infinit cu satisfacția pe care o putea culege sub orizontul limitat al formelor. Pentru că o formă, în clipa în care prinde consistență, înseamnă un obstacol în cursa către infinit a spiritului. Atunci cînd îl arată ca pe un îndrăgostit al formelor, autorul studiului prinde într-adevăr una din trăsăturile spirituale ale poetului. Sub raportul acesta Eminescu a fost un antic, un păgîn. Și tot un păgîn a fost el și prin elementul de voluptate al iubirii sale. Petrașcu prinde just caracterul eroticii eminesciene, atunci cînd spune că ea este străbătută de „friguri voluptoase“. Dar se definește prin aceasta în mod total erotica lui? Nu există și sub raportul acesta ispita depășirii? Și femeia este ea însăși altceva decît un popas, delicios, dar de o durată limitată, în goana unei lumi de fantome către terminul disoluției lor absolute, către Nirvana? Idealul de femeie al poetului se stinge, ca toate celelalte idealuri ale sale, secerate unul după altul în năzuința de a atinge cea din urmă formă a fericirii, — inexistentul. În ordinea aceasta, poezia lui Eminescu amintește vechea legendă brahmană a Panduizilor, căzuți unul după altul în călătoria lor către vîrfurile sfînt al muntelui Meru.

Cum se conturează acest sentiment de iubire la Eminescu? Poetul nu are o imaginație spontană și exuberantă, largă în avînt și fecundă în creații vaste. Imaginația lui are un orizont mai limitat, ea se reduce la evocații și la simboluri și singurul orizont pe care îl creează este acela al iubirii fericite; dar și aici poetul aduce mai mult evocare decît joc pur de imaginație. Urmează că Eminescu va fi, și sub raportul acesta, un poet al trecutului. Autorul nu prinde decît incidental aspectul elegiac pe care îl presupune în general inspirația lui din trecut: trecutul, oricare ar fi colorile în care se prezintă, nu înfățișează față de prezent decît o lume stinsă, o lume de morminte. Atunci

cînd el este cultivat pentru valorile sale proprii și nu ca un stimulent pentru prezent, trecutul duce la o inspirație care este o marcă a suferințelor depresive spăimîntate de actual. Byron spunea că poezia este simțirea unei lumi stinse, iar Heine făcea mărturisirea că n-a iubit decît statui și femei moarte. Dar Byron este un mare pesimist, iar Heine are unele momente de adîncă disperare. Pentru Eminescu, care n-a avut aptitudini de catehizare, trecutul nu este decît modalitatea de a traduce un fond elegiac. Și de altfel, în opoziție cu ideea dominantă a studiului său, Petrașcu însuși observă pe bună dreptate că poetul nu poate exprima un moment de transport erotic decît după ce el trece, lăsînd în urmă regretul de a-l fi pierdut. În erotică Alecsandri cîntă prezentul fericit, Eminescu regretul după un trecut fericit.

El pune în continuare problema raportului între trecut și prezent, așa cum se pusese pentru Maiorescu și Gherea: cel dintîi, nemulțumit de lauda pe care poetul o aducea generațiilor anterioare de scriitori; cel din urmă, revoltat de abstragerea poetului din actualitate. Și pentru unul și pentru altul prezentul avea titluri superioare trecutului și pe planul acesta cei doi critici se întîlneau în verdictul negativ cu care acopereau pe poet. Și pentru Petrașcu problema se pune la fel. El crede însă că Eminescu nu se ține în mod exclusiv de nici o epocă: prin cugetarea și ideile sale el aparține timpurilor moderne, dar prin amploarea sentimentelor el este un om al Evului Mediu.

Prin aceste însușiri ale sale poezia lui Eminescu era indicată să sugereze ideea de infinit. Poetul trăiește în permanență între două infinite: cel îndepărtat al imaginației sale, și cel intim al simțirii sale. Pe latura aceasta el se definește ca un poet nordic; dar se diferențiază de poezii nordice prin stăpînirea desăvîrșită a formei, ceea ce face dintr-însul un poet meridional. Îi revine într-adevăr lui Petrașcu meritul de a fi definit pe poet ca o sinteză a însușirilor unui nordic și unui sudic, definiție care era destinată unei îndelungate cariere în știința română.

Insistînd asupra acestei idei, el va ajunge în concluziile studiului său la afirmarea că poetul este o sinteză a elementului dac și cel roman. „Artist, Eminescu ne-a adus o formă nouă, delicată, atîc. Filosof, el s-a apropiat mai mult de felul de gîndire al oamenilor de nord și a adîncit sufletul omenesc în clinurile în care se pare că va domni veșnic durerea. Cu aceste două însușiri ale sufletului lui, el a personificat pentru înțila oară în literatura română îndoita noastră origine de romani și daci, și sub această îndoită putere el a reaprin lumină poeziei române care începuse să se stingă în mîinile lui Alecsandri“. Origini nordice descopereau poetului unii biografi ispiți de construcții fantastice. S-a vorbit astfel de un ascendent al lui, ofițer în armata lui Carol XII al Suediei, rătăcit o vreme, după cum se știe, pe pămîntul Moldovei. În fața acestor ipoteze absurde, Petrașcu propune o soluție mai acceptabilă, dacă în domeniul acesta al eredității și încrucișărilor de sînge există și altceva decît ipoteză și

fantezie. În urma lui se va vorbi de o fuziune a spiritului scit, anarhic și dominat de voluptatea spațiilor infinite, și a spiritului roman, ordonat și ordonator. Termenii diferă, dar ideea rămîne⁸.

Oricît de nordic sau de sudic ar fi fost și oricît de mult ar acorda iubirii un interes actual, poetul rămîne și sub raportul acesta un mare pesimist. Mintea sa îi arăta durerea și deșertăciunea iubirii, dar inima îl determina totuși să guste iubirea. Discordanța aceasta între creier și inimă notează culmea pesimismului eminescian: poetul își vede slăbiciunea, dar nu poate s-o biruiască. Este aici dovada că sentimentele sale, oricît de luminoase ar fi, se convertesc totuși în pasiuni. Simțirea aceasta este concentrată și de o energie latentă, care o face să reziste elaborării poetice. Și este într-adevăr o condiție esențială aceasta: Mișcările inimii își păstrează căldura sincerității numai cînd sînt prinse spontan, iar nu atunci cînd sînt supuse reflecției și retoricei, făcute să stingă orice avînt. Poetul aduce o luciditate extraordinară în înregistrarea senzațiilor, dar el reține numai trăsătura cea mai intensivă și filtrează totul prin temperament, ajungînd pe calea aceasta la versuri care pot fi considerate drept „totaluri concentrate de lumină sufletească“. Desprinse din trecut și transpuse pe planul amintirii, senzațiile poetului înviază zgîmotos și încheagă în forme și colori puternice imaginea femeii iubite. Așa în *Venere și Madonă*, în care poetul, trădat, arată cu cît ideal investise pe femeia iubită; așa în *S-a dus amorul, Pe lingă plopilor fără soț* și altele. Preocuparea aceasta rămîne atît de puternică la poet încît el ne face să vedem chiar în poeziile de gîndire întunecată „capul blond al idealului său de femeie“. Și uitînd o clipă colorile în care înfățișase pe Veronica Micle, Petrașcu face constatarea că, dacă ar fi găsit o femeie care să-l iubească, Eminescu ar fi fost „pămînteste fericit“. Uneori poezia lui Eminescu exprimă numai sentimentul fugar al iubirii întrevăzute. Așa stau lucrurile cu poezia *Atît de fragedă*, în care găsim frumusețe și eleganță, dar și durerea despărțirii eterne.

Oricare ar fi nuanța sentimentelor pe care le provoacă, femeia iubită nu este descrisă de poet în trăsături precise care să permită identificarea ei în societate; el voalează totul, lăsînd imaginația noastră să lucreze liberă. Procedînd astfel, Eminescu ascultă de unul din marile comandamente ale artei; pentru că artă însemnează și ceea ce spui, dar și ceea ce sugerezi. Cu toată discreția aceasta însă, cerută de regulile poeziei înalte, din poeziile sale se desprind cîteva figuri de femeie. Avem în primul rînd femeia din *Mortua est*. Ea inspiră o dragoste ingenuă, liniștită și de o frumusețe feciorească; versurile șoptesc cu respect religios și poezia are un caracter de litanii. Alături de ea avem pe femeia din *Venere și Madonă*, poezie încărcată de lumină și întuneric, de soare și catran, exprimînd disperarea simțurilor și durerea pătimașă a trădării. Femeia din *Pe lingă plopilor fără soț* sau *Pe aceeași ulicioară* provoacă o durere mai liniștită, pe cînd aceea din *Atît de fragedă* provoacă o iubire pe care ea însăși n-o împărtășește.

Cea dintii moare în tinerețe; a doua îl înșeală și îl torturează, a treia face cam același lucru, iar a patra, pe care n-a putut-o iubi decât de la distanță, s-a confundat cu idealul lui, așa cum s-a întâmplat și cu cea dintii.

Sentimentul erotic își asociază la Eminescu pe acela al naturii. Ca și femeia, natura sugera poetului aceași idee de infinit. Eminescu admiră și culege dintr-însa impresii pur estetice, dar el o știe în același timp total indiferentă față de om. Aceasta nu-l împiedică însă ca, uneori, să-i închine o iubire asemănătoare cu iubirea pe care i-o inspiră femeia. Eminescu iubește natura așa cum iubește și femeia, o iubește în aspectele ei liniștite, în nopțile ei calme de vară, în zilele cu liniile muiate în colori închise, cu umbre lungi și limpezi, o iubește în perspectivele ei infinite. Dar el o iubește și în tablourile reduse, în viața minusculă care pulsează la orice pas într-însa: dovadă plastică descriere a nunții lighioanelor în codru, așa cum este înfățișată în *Călin*.

Într-un capitol special urmărește autorul aspectul societății în opera poetului. Omul este prins într-o îndoită luptă împotriva legilor naturii, luptă fără sorti de izbândă, ducând în mod necesar, crede el, la atitudinea pesimistă, și împotriva legilor sociale, ceea ce duce la satiră. În opera lui Eminescu se oglindește această luptă a individului împotriva naturii și a societății, ceea ce înseamnă că el este în același timp nu numai un poet pesimist, ci și un satiric. Satira este considerată, cu ajutorul lui Taine, drept sora elegiei: una pledează pentru cei asupriți, alta combate pe cei care asupresc. Cultivând și una și alta, Eminescu se găsea „în acordul minor și contemplativ al firii sale”. Satira răsărea spontan din constatarea lipsei de corespondență între formele și realitățile sociale ale țării: peste un fond oriental se suprapuneau forme occidentale și societatea lua aspecte hibride, ce nu puteau să nu rănească marile sensibilități intelectuale. Maioreșcu stigmatizase în criticile sale fenomenul, Eminescu face același lucru în versurile sale. În literatură poetul a întâlnit confuzia, interpretarea superficială a scepticismului apusean, sterilitate de idei și de sentimente, cuvinte reci și fără înțeles. Bătrânii fuseseră animați de entuziasm, în timp ce generația poetului se caracteriza prin lipsa de ideal, printr-un scepticism nedeslușit și nejustificat la noi. În felul acesta a luat naștere poezia *Epigonii*, care pune față în față încrederea entuziastă a începuturilor și decăderea sceptică a contemporanilor poetului. Sînt însă împrejurări cînd poetul depășește limitele îngăduite poeziei și în indignarea sa ajunge să comită unele păcate neiertate. Acesta este cazul cu *Satira III*, în care Eminescu satirizase „o figură politică vrednică de stima și iubirea timpurilor”, adică pe Rosetti. Printre sentimentele degenerate la contemporanii săi era și acela al iubirii și poetul îl cuprinde și pe acesta în apele generale ale satirei sale. De altfel sub acest raport satira lui era mai justificată, deoarece în nici un alt domeniu influența Occidentului n-a avut un efect mai dizolvant:

de la viața claustrată a femeii orientale s-a ajuns la formele de viață ale femeii din Occident, viață liberă și cu pretenții de egalitate. În Țările Române se ajunsese, în parte sub influența franceză, la o viață de salon, galantă pînă la libertinaj. Imaginea acestora o întîlnim în *Satira IV* și chiar în *Luceafărul*, care pare că simbolizează experiența amoroasă a poetului.

Cea din urmă problemă pe care voi semnala-o din lucrarea lui Petrașcu este aceea a studiului formei, — „a mijloacelor de formă”, cum spune autorul. Ideile pe care el le pune în circulație cu prilejul acesta sînt departe de a satisface cerințele noastre; dar dacă avem în vedere starea în care se găsea știința românească la acea dată, vom înțelege că Petrașcu are un merit incontestabil: acela de a fi inițiat studiul formal al versului eminescian. Vom vorbi cu un alt prilej despre poezia instrumentalistă pe care, sub influența unui scriitor francez, René Ghil, o întreprindea atunci Alexandru Macedonski și tot atunci vom vorbi despre audiția colorată, pe care unii critici ai timpului o puneau la baza interpretării versului. Preocupările acestea caracterizau în general poezia simbolistă franceză și interpretarea literară provocată de această poezie. Cu mult înainte Baudelaire spusese, în cunoscutul lui sonet *Correspondances*:

„Les parfums, les couleurs et les sons se repondent”.

Conceptia care se desprinde din versul acesta — și din întreaga poezie amintită — este că senzațiile se pot transpune una într-alta, că imaginile vizuale bunăoară pot fi convertite în imagini auditive, și invers. Plecînd de la această idee Arthur Rimbaud, unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai simbolismului francez, ajunsese să transpună vocalele limbii franceze într-o gamă de culori:

A noir, e blanc, i rouge ...

I pourpre, sang craché rire des lèvres belles ...

Punctele de sosire ale acestei concepții aveau să fie în poezia modernistă, în care *Arta poetică* a lui Vocance aduce o anarhie de asociații concentrate în jurul alfabetului și în care un poet ca André Spire avea să definească poezia drept un gest bucal, reducînd-o la senzațiile motrice inferioare, animalice, prezente totdeauna în procesul unei dicțiuni poetice, dar tot atît de prezente și în alte procese intelectuale, bunăoară în rumegatul liniștit al unui bou sau în zbieretul poetic al unui măgar.

Ideile lui Petrașcu nu trebuiesc urmărite însă în aceste derivații maladive ale unor spirite prinse în vârtejul vacuității, convinse că perlele se pot pescui și în nisipul steril al pustiei arabe. Scriitorul român rămîne și de data aceasta pe terenul ceva mai consistent al raportului între anumite categorii de senzații. Dar studiul formei nu

se reduce la el la aplicarea acestei unice idei, ci vizează sectoare multiple ale limbii: alături de fonetică avem vocabularul și sintaxa.

Marile efecte poetice le realizează Eminescu, crede Petrașcu, prin influența pe care vocabularul poetului o exercită simultan asupra organelor noastre intelectuale și fizice. Vocabularul acesta este rezultat al unui sistem larg cuprinzător și științific. În construirea lui, poetul nu s-a lăsat condus de cerințele exclusiviste ale nici unui sistem filologic, el nu este nici latinizant, nici slavizant, nici partizan absolut al lexicului poporan, ci a cuprins elemente din toate izvoarele și din toate provinciile. Eclectic în alegerea formelor lexicale, Eminescu procedează totuși științific atunci când face ca limba lui să rezulte dintr-o dublă operație rațională: fuzionarea formelor vii ale graiului zilnic cu formele caracteristice cronicarilor pe de o parte, cu formele caracteristice poeziei populare pe de altă parte.

Scriitorii generației de la 1840 au introdus în limba poetică „cuvîntul vag, obtuz, ori numai tangențial noțiunei” și au ajuns astfel la un sistem de sinonimie defectuoasă. Eminescu simte trebuința cuvîntului propriu și viril, a precizunii și energiei expresiei; el ia „în expresia sa măsura exactă a gîndirii”. În același timp el evită exclamațiile sentimentale, diminutivele și augmentativele. Alegerea cuvîntului precis și viril este o operație rațională; dar Eminescu nu este un om numai al rațiunii în crearea limbii sale poetice. El se conduce de asemenea de criterii artistice, cuvintele sale sînt în același timp *armonioase* și *colorate*, ducînd la o muzică amplă și variată și la imagini care alunecă ușor pe fluiditatea sunetelor. „Așa, spune Petrașcu, vedem de exemplu în poesia intitulată *Și dacă ramuri bat în geam*, scrisă într-un ton revelator, făcînd din femeia cîntată un fel de figură dumnezeiască, panteistică, e preponderență covârșitoare a vocalei *a*, care e sunetul cel mai larg, cuprinzînd pe toate celelalte, și care e în același timp un acord perfect muzical”. Sunetul *a* îi pare lui Petrașcu a fi „cea mai senină deschizătură de gură”, „cel dintîi sunet din gura copilului și cel mai des în sanscrită, limbă religioasă prin excelență”. Sunetul *a* este așadar pentru Petrașcu un sunet senin, spreosebire de acela al lui Rimbaud, care era prin excelență negru. Sîntem încă în domeniul larg și capricios al impresiilor personale, iar critica este ea însăși numai un gen al criticii impresioniste, un impresionism acustic. În poezia *Singurătate* predomină vocalele *e* și *i*, precum și consoanele *s*, *ș*, *z*, *ț*, așadar siflantele. Acestea, și mai cu seamă vocalele, îi par lui Petrașcu indicate să sugereze ideea de părăsire și de întuneric, ceea ce îl determină să le considere drept vocale *semi-clare*. Criticul este convins așadar că ele toate sînt „producătoare de tăcere, de imaginea nopții, de singurătate”. La fel se petrec lucrurile cu *Scrisoarea III*. Povestind visul Sultanului, cuvintele par ele înseși că vizează, că se mișcă șoptit; „silabele trec moi, leneșe, luminate de cîte o rază albastră de noapte” și efectul acesta se realizează prin predominarea aceluiași consoane „silenzioase, trăgănitoare, lăsate în aer,

sau urmate de vocalele semiclare *e* și *i*. Cînd însă, mai departe, începe războiul, fondul muzical se schimbă în sunete sălbatice realizate prin o predominanță de *o* în alăturare de consoane vibrante: *zgomot, tro-pot, clocot, ropot, zbucium, urlă, strigăt, flamuri, valuri, groază*; iar în versul:

„Durduind soseau călării ca un zid înalt de sulii”
se aude clar sonoritatea bronzului de la lente și mișcarea săbiilor”.

Nu am intenția să trec la analiza ideilor susținute de Petrașcu în ediția ultimă a studiului său; dar nu mă pot împiedica să nu semnaliez contribuția pe care el o aduce sub raportul acesta: vocala *a* bunăoară încetează de a mai fi cea „mai senină” deschizătură de gură și ajunge să exprime tristețea.

În poezia *Vezi rîndunelele se duc*, predominantă în rime este vocala *u*, care provoacă o tristețe profundă. „Aceste acorduri de sunete dau versurilor un acompaniament în surdina, care ne înveselește auzul și ne procură un fel de voluptate senzuală: e mîna de mătase a unei femei ce-ți netezește părul vorbindu-ți”. Muzicalitatea lui Eminescu își asociază apoi toate celelalte însușiri ale unei poezii geniale, pentru că muzica singură ar fi banală și supărătoare. Ea rămîne însă în marginile posibilului. În Franța de azi există poeți care pun toată greutatea pe sunete și colori și ajung să vorbească de vocale negre sau galbene; sau pe corespondența cu instrumentele muzicale: vocale care au sunetul trompetei etc. Deși el însuși evoluase pe această linie, Petrașcu crede totuși că acestea sînt exagerări, pentru că nu poți traduce clar un simț în altul: „Astfel de transpozări confuze nu pot apărea decît în rare capete artistice; așa se menționează că Auber, cînd citea în Schlegel că arhitectura e o muzică în stare solidă și muzica o arhitectură lichefiată, afirma că Paradisul ar fi fost construit în *do* major. Și lui Schumann i se părea că vedea, într-o sonată de Schubert, pe un tînăr artist ce nu-și poate plăti contul croitorului”. Așadar nu numai corespondențe de ordin muzical, ci și de ordin plastic în același timp. În același sens semnalăm afirmația că un nou mijloc de expresie în poezia eminesciană este „coloritul închis, sobru și puternic”. La Eminescu fondul general de culori bate în închis, nu mai este banalul luminos ca la poeții anteriori. Luna este „regină moartă”; ochii mari „lucesc adînc, ca două patimi fără saț și pline de-ntuneric”; viața unei copile pierdute este „făclie de veghe pe umezi morminte”. Sub raportul acesta poetul se osebește de fondul închis, dar crud, al unui Petrino sau Nicoleanu. Pe acest fond închis, Eminescu aruncă două combinații de colori: cuvinte și locuțiuni în coloare unită, mai toate neuzitate înainte, și apoi calificative și fraze transparente. Poetul știe să scoată efecte puternice din cuvinte ca: *umed, aur, lin, cărunt, vînat*, sau din locuțiuni care sudau termeni contradictorii: *dulce silă, dureros*

de dulce, voluptatea morții. Întîlnim apoi la Eminescu fraze transparente, de o vastitate vie, cum nu avem alte exemple în limba română. În versurile:

„Peste cîte mii de valuri strălucirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate“,

este o pătrundere în limpezimea spațiilor.

În poezie, *sintaxa* este subordonată adeseori cerințelor versului. La Eminescu ea are totuși o fizionomie regulată, construcțiile sale sînt simple și simetrice. Propoziția în general viguroasă se reduce în mod obișnuit la subiect și predicat și numai arareori își face apariția atributului. În simplitatea ei, fraza aduce o construcție artistică; cuvintele se înșiră ordonat, ca un front de militari, purtînd pe cel mai important dintre ele în flancul stîng. Prin ordonarea lor se realizează o armonie paralelă cu mișcările gîndirii. Astfel în fraza-vers *S-a dus amorul, un amic supus amîndurora* accentul esențial cade pe ideea de despărțire și verbul *s-a dus* ocupă poziția dominantă. Așezarea cuvintelor ascultă de logica specială a artistului, care își reproduce ideile de la mai viu la mai puțin viu. Apoi cînd Eminescu îndoiește fraza, el n-o rupe, ci îi dă un desen nou, original, voit, care încadrează fericit gîndirea. Astfel stau lucrurile bunăoară cu *Scrisoarea III*, în care vorbirea lui Mircea sau scrisoarea fiului său aduc întorsături de frază cronicărești. Cînd imită forma populară, Eminescu atinge repetițiile acestei forme; evită însă de a-i strămuta în același timp desenul sintactic, cele mai adesea prea stufos. Poetul a cultivat de asemenea metrul antic și *Odă în metru antic* prezintă pentru Petrașcu, sub raportul prozodie, o oscilație regulată de suie și coboriș.

Eminescu este nou prin *rime*. Rima lui este cele mai adeseori „neprevăzută, răcoroasă și cu putere“. Întîlnim uneori, este drept, și rima săracă, rezultată dintr-un defect fiziologic al urechii lui Eminescu. În mod general însă, poetul nu putea suferi rima plată, făcută să împiedice fluiditatea ritmului.

Față de întrebările tot mai stăruitoare care se ridicau din toate părțile și care vizau așa-numitele „contradicții“ ale lui Eminescu, Petrașcu ține să ia poziție. Înclinat din fire spre melancolie, poetul ajunge în cele din urmă pesimist sub influența lui Kant și mai cu seamă sub aceea a lui Schopenhauer. Există în sufletul său un fond negativ covîrșitor, care nu interzice însă și apariția unor clipe de fericire „tre-cătoare și factice“. Nu se poate vorbi așadar de o fericire a poetului decît dacă ideea de fericire nu se dizolvă în acizii puternici ai trecutului și facticelui. Eminescu știe că dragostea este o fericire iluzorie, dar el o acceptă în această formă și evită s-o supună unui proces de analiză, conștient că la capătul analizei nu va întîlni decît durerea. Dacă totuși poetului i-ar fi fost dat să se bucure de o iubire împărțită, ar fi fost el oare cu adevărat fericit? Poate un pesimist să se

bucure de fericire? În domeniul acesta trebuie să ținem seama de contradicțiile inerente firii omenești, contradicții care adeseori nu sînt decît aparente. Cercetate de aproape, contradicțiile semnalate în legătură cu Eminescu se aplanează, oricît de ascuțite ar fi opozițiile: „antic prin cunoștința și iubirea de forme, — medieval în sentimentele sale, aparținînd pînă la un punct școalei lui Rousseau sau școalei germane, — modern în ideile lui pesimiste, — contemporan de azi prin blazarea lui, — nepăsător de ceea ce se preocupă lumea comună, — observator, cu toate acestea și zugrav minunat al acestei lumi comune, — disprețuitor sincer de viață, deși iubind-o în unele împrejurări c-o intensitate de simțire extraordinară, — idealist, avînd ochii de-a pururi în stele, și cu toate acestea realist, cu mîna pe toate unghiurile vieții. Iată însușirile mai de căpetenie ale sufletului lui Eminescu“.

Am spus ceva mai înainte că studiul lui Petrașcu suferă de policefalie. Nu este în intenția mea să subliniez contradicțiile sale de amănunt, care ne-ar răpi prea mult timp și ne-ar aduce prea puțin cîștig. Sînt însă unele caractere care trebuie subliniate, pentru că acestea fac din autor un precursor ignorat — el însuși și-a ignorat această calitate — al unor direcții bine determinate în studiile eminesciene.

Petrașcu a împărtășit unele idei ale lui Titu Maiorescu, dar un idealist în sensul propriu al cuvîntului el n-a fost. Notele istorice sînt cu mult mai accentuate în crezul său decît acelea de critică idealistă; în ordinea aceasta el merge pînă la adoptarea principiilor lui Taine, care fac din rasă și din momentul istoric criterii de interpretare a operei literare.

Unul dintre factorii asupra cărora el insistă în urmărirea procesului de creațiune artistică este acela de personalitate. Maiorescu însuși vorbise despre personalitate; dar pentru el personalitatea poetului era, sau voia să fie, detașată de orice condițiuni istorice, o structură metafizică în a cărei explicare nu-și au rostul coordonatele vieții istorice. Pentru Petrașcu dimpotrivă: firea scriitorului nu exclude acțiunea elementului social. Pornind astfel de la o formulă maioresciană, el se așează la antipodul lui Maiorescu în concluziile sale.

Critica lui Maiorescu era o critică estetică: caracterele operei literare sînt determinate de bunul simț și de gust. Conștient de faptul acesta, Maiorescu rămîne consecvent principiilor de-a lungul întregii sale activități critice. Critica lui Petrașcu este ea însăși de natură estetică; dar el nu-și crede formulele îndeajuns de întemeiate raportîndu-le numai la bunul simț și la gust; de aceea necesitățile sale de certitudine îl fac să întreprindă adeseori incursiuni în psihologie, și critica lui devine în astfel de împrejurări critică psihologică.

Numeroase sînt însă împrejurările în care el face abstracție de orice justificare și se întemeiază în mod exclusiv pe impresia personală, dîndu-ne astfel cel dintîi studiu impresionist aplicat operei lui Eminescu.

Impresionist într-o mare măsură este el și în analiza formei lui Eminescu. Și cred că lui îi datorăm unul dintre exemplele cele mai caracteristice pentru sistemul acesta de critică: într-adevăr, ce poate fi mai ilustrativ decât faptul că pentru Petrașcu vocala *a* exprimă la un moment dat senzațiile de luminos, de senin, pentru ca aceeași vocală să exprime, peste cîtăva vreme, și în mod tot atît de absolut ca și mai înainte, senzațiile de întunecos, trist?

Prin aceste însușiri ale studiului său, Petrașcu este însă un precursor al criticii impresioniste și formaliste în literatura română. Un precursor puțin cunoscut, pentru că pe căile pe care le deschidea, mintea lui nu l-a ajutat să meargă prea departe. Cercetători serioși, cu o zestre spirituală bogată, aveau să se îndrumeze în urma lui pe aceste căi, aruncînd în umbră pe modestul lor precursor.

b. G. Bogdan-Duică față de critica științifică

Ezităările lui Petrașcu sînt semnificative. Determinismul material, pe care critica socialistă îl accepta în formele sale primare, era de natură să înlăture spiritele deprinse cu o pătrundere mai ascutită a fenomenului literar. Și totuși, ispitele istoriei rămîneau multe și puternice, iar argumentele ei aveau adeseori tăria marilor evidențe. Adăugați la toate acestea faptul că interpretarea idealistă a poeziei, așa cum o cerea Maiorescu, teoreticianul înălțării impersonale în artă, presupunea cunoaștere temeinică a filosofiei idealiste germane, și veți avea explicarea faptului pentru care chiar cei mai apropiați adepți ai criticului rămîn într-o atitudine incertă.

Incetă este bunăoară poziția unui mare admirator al lui Maiorescu și Eminescu, a lui Gheorghe Bogdan-Duică, fost profesor la această Universitate. Format în mediul cultural de la Brașov și sub influența imediată a mișcării junimiste, Bogdan-Duică este unul dintre cei mai mari admiratori pe care Eminescu i-a avut în Transilvania. El a închinat poetului nenumărate studii, începînd încă de pe vremea cînd era elev în liceul din Brașov⁹. Raporturile poetului cu literatura germană, cu înaintașii săi, cu urmașii, interpretarea operei poetice sau a prozei, editarea poeziilor și în sfîrșit studiul erudit al poemei *Lucceafărul*, — iată cîteva din aspectele pe care le prezintă interesul său pentru opera eminesciană. În dezvoltarea ulterioară a cursului nostru vom avea prilejul să revenim asupra unora din studiile sale, pentru că îi datorăm lui Bogdan-Duică numeroase contribuții de ordin istoric. De data aceasta ne vom opri la un articol care nu este închinat în mod special lui Eminescu, care pune în primul rînd problema principală

a metodei de cercetare a unei opere poetice¹⁰, dar care, în argumentare se raportează și la poet, după cum se raportează și la alți scriitori. Studiul pe care îl am în vedere este închinat lui Gherea și este o dare de seamă despre sistemul critic al acestuia. Este intitulat *Studii critice de I. Gherea. Dare de seamă critică* și a fost publicat în *Convorbiri literare* din 1890, deci îndată după articolul lui Maiorescu despre *Emineescu și poeziile lui*.

Găsesc necesar să detașez acest articol din multele studii închinare de Duică poetului, deoarece preocuparea mea prezentă este să urmăresc imaginea lui Eminescu în coloanele *Convorbirilor*. După ce pusese la îndemîna cititorilor opera poetului, revista ținea viu interesul pentru acesta, dar, după cum am văzut în parte și după cum vom vedea mai departe, pozițiile nu se puteau defini. Duică însuși ține să se arate un discipol foarte credincios al lui Titu Maiorescu și pentru aceasta afirmă cu energie necesitatea de a interpreta opera de artă prin datele ei interne, fără nici o raportare la condițiile istorice în care ea a apărut. El crede că în forma ei modernă, critica a luat naștere ca o reacțiune față de sistemul literar al clasicismului francez; dar ea a luat naștere și prin opoziția față de critica arbitrară, în care părerea individului izolat era determinantă, și care la rîndul ei era provocată de același sistem clasic. Traducînd totul în termenii consacrați, am spune că pentru Duică critica literară modernă se definește prin opoziția față de clasicismul francez și de impresionism. El intră însă în urmărirea amănunțită a felului cum această critică modernă s-a elaborat și, din datele pe care le concentrează cu prilejul acesta, ne face să înțelegem că procedeele urmate sînt aceleași pe care clasicismul le practicasese la rîndul său încă de multă vreme. Ceea ce vom reține din toate acestea este faptul că la dînsul critica idealistă capătă denumirea de transcendentală sau metafizică, sau a priori. Această critică se aplică direct operei poetice pe care o urmărește în afara oricărui raporturi istorice. În fața ei avem critica istorică, sau mai exact socială, așa cum o practica școala lui Gherea. Acesta nu privește opera de artă din punct de vedere estetic, ci caută să pună în lumină influența ei socială și morală. În scurt, plecînd de la literatură, Gherea face studii sociale, care pot să fie interesante. Atîta tot însă; opera literară rămîne neexplicată în valorile ei artistice, singurele care ar trebui să ne preocupe în astfel de împrejurări.

Dar Gherea era un discipol al lui Taine și al lui Brandes, ale căror idei fuseseră de altfel anticipate de un Herder, de un Goethe, sau de anumiți romantici germani. Practicată de Taine, critica aceasta, deși nu va ajunge niciodată să explice complet o operă de artă, îți poate întemeia totuși convingerea că numai cu ajutorul ei „poți lumina întunerecul ce învăluia pînă acum pricepera mai adîncă a operei de artă”. Raționamentul autorului începe să cedeze, după cum vedeți: critica istorică poate explica opera de artă mai adînc de cum se făcuse pînă atunci, deși de o explicare fără rest a ei nu poate fi vorba

încă. În continuare, Duică se raportează la pesimismul lui Eminescu, explicat de unii prin influența lui Schopenhauer. Și Leopardi a fost pesimist, constată el, deși n-a cunoscut pe Schopenhauer. Așadar, pesimismul eminescian se poate explica și prin alte date decât acelea invocate de obicei: viața sa era de natură să-l ducă aici, dar viața aceasta a fost așa cum a fost, pentru că poetul prin structura lui a fost destinat ei: „Eminescu, care studia la Blaj și dormea pe sub streșini, nu mai avea nevoie să cunoască nimicnicia vieții omenesti din poeziile lui Leopardi, din scrierile lui Schopenhauer ori din sfintele scripturi ariene. El umbla zdrențuit, se hrănea pe apucate și dormea pe sub garduri, fiindcă din chiar zămisirea lui era croit așa, ca puțin să-i pese cum e îmbrăcat, cu ce se hrănește și unde doarme“. Deci Eminescu vedea lumea *așa cum era el*; să nu creadă Gherea că dacă Eminescu ar fi trăit altfel, ar fi gândit altfel.

În opoziție cu ideile lui Gherea, Duică insistă asupra *personalității* artistului, fără să întrebuințeze însă termenul de *personalitate*. El spune: „Un om însă, care știe de ce e vorba în operele de artă, citind poeziile lui Eminescu, trebuie neapărat să simtă că autorul acestor poezii nu era ca lumea prin mijlocul căreia trecea, ci vedea lumea *așa cum era el însuși*. Și dacă Leopardi se supăra, când cineva voia să caute obârșia vederilor lui în cocoșa lui, Eminescu se uita cu dispreț adânc la aceia care își închipuiau că l-ar face mai fericit, dacă l-ar îmbrăca în haine de catifea, l-ar hrăni cu stridii și l-ar culca în perini de puf... Ori poate vrea să-i facă să creadă că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condițiuni, ar fi gândit altfel! Dacă aceasta o vrea, atunci nu a simțit niciodată ce va să zică un om, care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vrea să zică *originalitate* și *caracter individual* în înțelesul etic al cuvântului.“

Duică este în același timp contra lui Taine și Brandes care n-au înțeles că elementul personal este esențialul unui artist. El zice: „Și greșeala fundamentală a criticilor pe care d. Gherea și i-a luat drept povață, e că n-au ajuns încă să-și dea seamă ce absurd e a lua drept rezultat al înfririlor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile, a ajuns, *afară de societate*, la deplina dezvoltare organică. Dacă d. Gherea și-ar fi dat seamă despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuță, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieții de toate zilele, ci s-ar fi plîns dimpreună cu noi, că Eminescu n-a mai avut, pe lângă toate celelalte, și norocul de a trăi în niște condițiuni, în care lucra *mai mult*. Căci numai de mai mult ori de mai puțin poate să fie vorba, de „*altfel*“ niciodată, și acela care caută înțelesul operelor unor poeți ca Eminescu „*afară*“, în lumea trecătoare, umblă rătăcit: *În mine însumi*, zicea și Eminescu, e izvorul firii mele“.

Spre a încorona însă toate aceste bune păreri despre poetul diferențiat structural de omenirea de rînd, a cărui viață și operă nu pot fi explicate prin influența mediului, criticul revine la preocupările prime. Interesează și mediul în explicarea unei opere de artă, susține el, dar nu în critica estetică: „Nu mai încape nici o îndoială că operele unui autor atîrnă și de la societatea, pentru care scrie acel autor, și de la împrejurările în care el trăiește. Pot deci să fie interesante cercetările făcute cu scopul de-a afla cum anume a înfrîurit viața zilnică și mediul social asupra unui autor oarecare. Orișicît de interesante ar fi însă, cercetările de felul acesta nu sînt critică literară și nu ne lămuresc deloc asupra valorii estetice a operelor, nici ne ajută să înaintăm în mișcarea noastră literară“.

Iar ceva mai tîrziu, într-un articol care nu ne preocupă acum, el va mărturisi că un cercetător trebuie să caute, într-o operă de artă, pe omul care i-a dat naștere. Descoperirea lui se poate face aplicînd metoda lui Taine, care stabilea principii cu valoare de lege a criticii; practicarea lor, spune autorul în continuare „este un obicei intelectual al tuturor oamenilor, care citesc cugetînd“. Scriind toate lucrurile acestea, se va fi întrebă oare Bogdan-Duică în ce fel citea Maiorescu poeziile lui Eminescu, atunci cînd susținea caducitatea metodei istorice? Și cum citise el însuși, pe vremea cînd era de aceeași părere cu Maiorescu? Problema va rămîne permanent în sfera preocupărilor lui Duică și el nu va avea niciodată curajul unei atitudini categorice. Tîrziu, cu prilejul editării poeziilor lui Eminescu, el va face mărturisirea că opera poetului poate fi explicată istoricește pînă la un punct, dar că într-însa rămîne totuși un factor metafizic inexplicabil, care alcătuiește „minunea eminesciană“.

c. Boniface Hétrat

Una dintre problemele care s-au pus mai stăruitor în critica românească a fost aceea a raportului Alecsandri—Eminescu. Au pus-o scriitorii români, au pus-o și străinii. Unul dintre aceștia din urmă este Boniface Hétrat. Provensal, profesor la București și apoi la Marsilia, Hétrat este un poet de limbă română și de limbă franceză, preocupat să traducă în franțuzește și limba provensală pe Eminescu. În corespondența lui Iacob Negruzzi publicată în *Convorbiri literare* din 1891, precum și în articolul *O ochire asupra Felibrigiului* apărut tot acolo, el pune din nou problema raportului dintre Eminescu și Alecsandri. Alecsandri îi pare un scriitor rafinat, un poet român prin excelență și prin urmare ușor de tradus în franțuzește. El n-ar avea

însă în această limbă răsunetul mare pe care l-ar avea poezia lui Eminescu. Orizontul eminescian este cu mult mai larg decât acela al lui Alecsandri și viața sa sufletească a fost adâncită de durere. Dacă ar fi scris în franțuzește, Eminescu ar fi fost desigur cel mai mare poet al secolului. El este un vultur, a cărui privire îmbrățișează o lume întreagă, dar o lume în ruine. În comparație cu poetul provensal Aubanel, el este reținut de aspectul dureros al peisajului, în timp ce acela evada din durerea prezentă, reînviind figurile albe și fericite ale istoriei. Nici Aubanel, și nici Alecsandri, n-ar fi definit vreodată amorul ca un lung prilej pentru durere. Și Aubanel și Alecsandri sînt temperamente meridionale, în timp ce Eminescu este un nordic, a cărui apariție ar fi de neconceput în sudul Franței. Alecsandri este un spirit sintetic, îmbătat de sunete și atras de formele plăcute, pe cînd Eminescu este o natură analitică, asemănîndu-se prin aceasta cu un Necrasoff, Byron sau Leopardi. „Un Eminescu ar fi imposibil în sudul Franței, iar un Alecsandri s-ar simți ca la el acasă. Lucrul se explică într-un mod foarte firesc: cel dinții o natură eminamente nordică, pe cînd cîntărețul Dumbrăvii Roșii — o natură sudică. Iată de ce acești doi poeți nu se pot compara; se poate trage numai un paralel. A se cere de la un Alecsandri să fie și el un *Weltschmerzer*, cum zic germanii, ar fi fost așa de imposibil cum ar fi de a se cere ca în lunile lui iulie și august căldurile apăsătoare de la București și Iași să fie stîmpărate de adierea mării, ca la Marsilia“... „De-a se cere unui Eminescu să fie un Alecsandri — ar fi tot așa de imposibil“. „Ce-mi pasă — ne cîntă Alecsandri, — ce-mi pasă de vijește afară! Eu stau la gura sobei, mi-e cald și mă pierd într-o lume de nălucire...“ Natură sudică, expansivă, subiectiv-sintetică, înamorată de forme plăcute, îmbătată de sunete — el cîntă împins de dorul de a cînta... „Au e sens în lume?“ — se întreabă Eminescu, natură analitică... Sînt greșiți criticii români dacă se pun pe un alt teren!“

Caracterizarea lui Eminescu drept un poet nordic apărea așadar spontan, la scriitori mult distanțați între dinșii, la un Petrașcu și la un Boniface Hétrat. Constatarea, care corespundea unor trăsături proprii, avea să fie reluată adeseori în critica și istoria literară română, care aveau să ajungă cu vremea să vadă în Alecsandri un poet al soarelui, iar în Eminescu un îndrăgostit al hallelor din credințele Nordului germanic.

Am invocat mărturisirea lui Hétrat în primul rînd pentru interesul manifestării în sine, ca un indiciu al răsunetului pe care poezia lui Eminescu era destinată să-l stîrnească în străinătate. Semnificația ei poate fi însă lărgită: raportul Eminescu—Alecsandri, așa cum îl stabilea poetul provensal, sublinia cele două puncte de derivare ale romantismului român, care traduce cu Alecsandri exuberanța latină, iar cu Eminescu interiorizarea germanică.

3. M. DRAGOMIRESCU

Dintre discipolii lui Titu Maiorescu, acela care izbutește să pătrundă mai adînc în gîndirea maestrului și să se mențină pe o linie mai unitară este Mihail Dragomirescu. Fostul profesor de estetică și literatură de la Universitatea din București își începe cariera științifică în calitate de exeget al operei lui Eminescu și rămîne preocupat de această operă în întreaga sa activitate. Primul său studiu de proporții este intitulat *Critica științifică și Eminescu* și este o discuție a ideilor puse în circulație de Aron Densusianu, de Grama, de Gherea și de Petrașcu¹¹. Prin materialul căruia se aplica, titlul apare astfel nejustificat, pentru că nici Grama, nici Densusianu și nici Petrașcu n-au avut pretenția să creadă că studiile lor prezintă aparatura unui sistem bine coordonat și că merită astfel să fie socotite drept știință riguroasă. Pretenția aceasta o avea numai Gherea și școala lui. Împotriva acestuia sînt îndreptate și atacurile cele mai puternice ale lui Dragomirescu. Studiul a fost publicat în *Convorbiri literare* din 1894 și a fost retipărit și mai tîrziu, supus unor prefaceri și completări care oglindesc evoluția ideilor lui Dragomirescu. În forma lui primă, el nu face decât să anunțe directiva pe care avea s-o ia mai tîrziu gîndirea scriitorului, pe cînd forma ultimă merge în acord cu ideile dezbătute în tratatul său de estetică, *Știința literaturii*, cu care autorul își încheie cariera. Această ultimă formă datează din 1925 și, pentru că punctele de plecare nu sînt deviate într-însa și pentru că ea este oglindirea cea mai fidelă a atitudinii pe care criticul a avut-o în problema Eminescu, voi insista asupra ei.

Preocuparea de căpetenie a autorului este să arate că artistul creator, adevăratul creator, acela care ne dă opere de geniu, este înzestrat cu o dublă personalitate. Pe de o parte, în calitatea lui de om legat de un anumit mediu social, aparținînd unei anumite epoci, el este în acordul spiritual al acestui mediu și al acestei epoci și poate fi explicat printr-însule. Acesta este omul, asemănător oricărui alt om din acea societate. În afară de om însă, același individ include și pe artist. Sînt două ființe distincte, între care nu există nici o relațiune. Aceasta este tema fundamentală a studiului lui Dragomirescu. Înainte de a vedea cum este argumentată, se impune să semnalăm acele date care servesc drept acorduri introductive.

S-a spus: Eminescu a devenit pesimist, din pricină că s-a încadrat societății Junimea, o societate lipsită de ideal și făcută să macine elanurile optimiste ale tineretului. Afirmatia aceasta nu se poate susține însă, pentru un motiv foarte simplu: Eminescu a fost pesimist și în unele poezii scrise înainte de a fi în contact cu Junimea. Dacă societatea literară din Iași a făcut ceva în ordinea aceasta, ea n-a creat atitudinea pesimistă, ci a modelat pesimismul poetului, l-a temperat, l-a îndulcit. Și aici este o mare greșeală: poetul trebuia lăsat

să se manifeste așa cum era el de la natură, pentru că numai așa ar fi fost pus în situația să nu ne dea anumite note forțate în opera sa. Asemenea unei plante, el trebuie să producă florile și fructele pe care ordinea firească a sortit să le producă, pentru că opera de artă trebuie să ia naștere în afară de intervenția oricărui factor deliberativ.

La originea criticii istorice, Dragomirescu vede pe scriitorul francez Sainte Beuve, care se ridicase împotriva concepției curente, că într-un autor nu trebuie să distingem decît ceea ce el a pus din sine în mod voit, în opera de artă. Un scriitor este un actor care joacă un rol oarecare: el pune în acțiune anumite piese, temperează acțiunea altora, maschează definitiv altele. Opera de artă nu concentrează decît notele de aparat voite de el, în timp ce omul care a produs acea operă este de o bogăție sufletească cu mult mai mare. Această bogăție n-o putem surprinde fără un sondaj adînc și atent în viața istorică a lui. De aici decurgea concluzia că opera nu oglindește decît anumite secțiuni din viața sufletească a autorului, că ea nu traduce adîncul firii sale, idealurile sale mari, ci că se leagă numai de accidental și traduce numai superficialul. Părerea aceasta este tot ce poate fi mai greșit, crede Dragomirescu. Opera de artă traduce partea adîncă și esențială a unei personalități și dovada cea mai sigură că lucrurile stau așa o vede el în faptul că numai acele opere care traduc această personalitate a artistului străbat secolele și se impun tuturor spiritelor.

Criticul se crede însă în măsură să întemeieze această afirmație și pe analiza procesului sufletesc ce se află la baza unei opere de artă. Refugiul în psihologie nu este ceva caracteristic criticului român, nici criticii române. Presupunîndu-l diferențiat de ceilalți oameni, critica atribuie artistului o psihologie ale cărei fenomene nu se pot măsura cu instrumentele imaginate de știință, o psihologie care, prin misterele sale, are calitatea de a transforma ipoteza în certitudine. Nu voi intra în analiza acestui proces sufletesc imaginat de Dragomirescu; mă voi limita să spiciuiesc numai cîteva date, în măsură să arate sensul în care se îndreaptă gîndirea sa. Există, spune Dragomirescu, o activitate sufletească reflexă, pornită din părțile periferice ale organismului nostru nervos și aproape identică la toți oamenii. La același excitant extern răspunde la toți indivizii cam aceeași acțiune sufletească necontrolată de gîndire. Alături de activitatea sufletească reflexă o avem pe cea spontană, izvorită din elementele ascunse ale conștiinței noastre, — am zice azi din subconștient. Aceasta determină direcția actului provocat de activitatea sufletească reflexă. În această activitate, omul lucrează după impulsul sufletesc propriu, iar nu după sensul excitanților externi. În felul acesta, formula de activitate a acestui om nu se mai poate descifra din mediul extern, ci din substructura sa sufletească. Iar opera de artă, care izvorăște din activitatea spontană, traduce nu păturile superficiale ale vieții sufletești, ci fondul însuși al acesteia, personalitatea artistică.

Făcînd toate aceste afirmații, Dragomirescu ne pune la îndemînă argumentele cele mai eficace împotriva teoriei sale. Activitatea spontană, care dă naștere operei de artă, nu este, după părerea sa, ceva caracteristic psihologiei artistului. Orice om este înzestrat cu posibilitatea unei acțiuni reflexe și a unei acțiuni spontane, ceea ce înseamnă că pe fața pămîntului nu există oameni de rînd și artiști, ci numai artiști înzestrați cu o dublă personalitate: umană și artistică. Diferența între omul comun și geniu n-ar mai fi așadar o diferență calitativă, de structură, ci una pur cantitativă: indivizii s-ar deosebi între ei numai prin raportul în care se află, între ele, activitatea reflexă și cea spontană.

Datele acestea sînt suficiente, cred, spre a pune în lumină osatura intelectuală a studiului. Dragomirescu a fost un spirit în contradicție structurală față de orice construcție abstractă. Simțurile sale nu s-au putut degaja niciodată din lumea fenomenului, și cu toate acestea criticul s-a crezut în măsură să construiască un sistem estetic în ale cărui pînze suflă vînturile tuturor metafizicilor¹².

Ce avea să iasă, din acestea, pentru interpretarea poeziei lui Eminescu?

Elementul generator al capodoperei este așadar personalitatea artistică, prin care trebuie să înțelegem „reunirea unui fel clar și precis de a simți, înțelege și reacționa, și a unor elemente ale lumii materiale, cu ajutorul cărora ajunge la expresie. Ea se încheagă în opera de artă în mod spontan, fără nici o constrîngere din partea lumii exterioare sau din partea elementelor deliberative ale spiritului omenesc. Realizîndu-se în mod exclusiv în capodoperă, personalitatea artistică poate fi dedusă numai din studiul acesteia printr-o operație de abstracție și reflecție. În dezvoltarea concepției sale, Dragomirescu avea să ajungă cu vremea să formuleze o întreagă teorie a capodoperei¹³, pe care o urmărește în procesul ei de constituire în zonele sufletești și de încorporare în lumea materială. Opera genială este considerată drept o ființă de sine stătătoare, cu caractere proprii, desprinse din conștiința artistului creator și trăind într-o lume a sa, care nu mai este nici cea psihică nici cea fizică, ci o lume rezultată din fuzionarea datelor sufletești cu cele fizice și care capătă denumirea de lume psihofizică. Trăsătura cea mai proprie a unei opere geniale este o „durabilitate infinită“, determinată de structura ei. Ea este alcătuită, își precizează Dragomirescu mai tirziu ideea, din *fond*, din *formă* și din *armonie*. La rîndul său fondul unei opere geniale trebuie să reprezinte întreg sufletul omenesc: predominantă este creațiunea plastică de natură intelectuală, dar acesteia îi sînt subordonate elemente de natură afectivă și volitivă, toate trei unificate în mod desăvîrșit prin elementul mistic aflat în straturile cele mai adînci ale sufletului omenesc. Fondul capodoperei, de natură psihică, se prelungește, prin armonie, în materialul fizic al formei, a cărei orînduire este determinată în mod necesar de raportul care se află între factorii sufletești.

Spreosebire de ceea ce credea Maiorescu, care de altfel nu făcea altceva decât să transpună prin mijlocirea lui Vischer ideile lui Hegel, Dragomirescu acordă o mare însemnătate elementului acustic, sunetului.

Pe linia realizărilor, capodopera se prezintă în două stadii: opera genială, în care personalitatea artistului se realizează integrală, și opera parțial genială, care nu exprimă personalitatea artistică decât în mod fragmentar. În afară de capodoperă avem opera de talent și de virtuozitate sau meșteșug, care, din pricina calităților artistice inferioare, nu pot forma obiectul de cercetare al criticii literare.

Factorul mistic ce se găsește la baza unei capodopere face ca fondul acesteia să nu poată fi pătruns integral de spiritul analitic. Fiecare contemplator se apropie de înțelesul profund al operei, dar în esența lui înțelesul acesta rămâne veșnic nepătruns. Imaginea pe care noi o avem despre o astfel de operă nu corespunde așadar creațiunii înseși, ci redă numai forma particulară în care opera se oglindește în spiritul nostru. Inaccesibilă în realitatea ei spiritului creator, capodopera are existența prototipului unei specii și se aseamănă astfel cu prototipul oricărei specii din lumea plantelor sau animalelor. Ea dă naștere unui număr de imagini individuale egal cu numărul indivizilor ce o contemplează, dar nu se va putea spune niciodată în ce măsură imaginile acestea individuale traduc însăși realitatea prototipului¹⁴. Problema pe care o pune de data aceasta Dragomirescu este, după cum se vede, de natură epistemologică, ea vizează însăși posibilitatea spiritului omenesc de a cunoaște lumea obiectiv.

Dacă în studiile sale ulterioare (*Teoria poeziei, Principii de literatură, Știința literaturii*) Dragomirescu detașează cu precizie personalitatea artistică a unui scriitor genial de personalitatea lui omenescă, lucrurile nu sînt tot atît de limpede văzute în studiul care ne preocupă. Vorbind la un moment dat despre felul cum Taine a înfățișat pe Shakespeare criticul român face constatarea că scriitorul francez însuși mărturisise că teoria mediului nu poate fi aplicată marelui dramaturg englez. Întemeiat pe faptul acesta, Dragomirescu crede că singura concluzie la care Taine ar fi trebuit să ajungă este că geniile scapă istoriei și că în cazul lor celebra teorie a mediului, a rasei și a momentului istoric nu poate duce la rezultate pozitive. Aceasta, din pricină că teoria lui Taine este făcută să explice personalitatea omenescă a unui scriitor, dar personalitatea omenescă nu poate explica personalitatea lui artistică. Afirmația ar vrea să fie absolută, dar expresia la care recurge Dragomirescu trădează nesiguranța: personalitatea omenescă, spune dînsul, „mai totdeauna o poate întunece și înjosi (pe cea artistică), și foarte rar numai o poate lumina“. Sînt așadar anumite cazuri cînd personalitatea umană poate explica pe cea artistică. Atitudinea lui Dragomirescu reproduce de dată aceasta atitudinea lui Maiorescu, care descifra în firea lui Hyperion anumite trăsături din viața sentimentală a poetului.

Spre a sublinia lipsa de temeinicie a metodei de cercetare istorică, Dragomirescu întreprinde un sondaj în psihologie, căutînd să pătrundă în resorturile procesului de intuiție și percepție, destinat să ducă la creațiunea operei de artă sau la cunoașterea acesteia. Materialul ei constă așadar din unele „elemente de cunoștință proprie, care relevă partea cea mai profundă a personalității noastre“. Despre ea, ca despre întreaga lume, putem avea două feluri de cunoștințe: analitice și intuitive sau sintetice. Cele dintîi ne fac să cunoaștem un obiect în calitățile proprii și în raporturile sale cu specia respectivă. Procedeul la care recurgem spre a ajunge aici este acela al descompunerii, al analizei. Cunoștințele intuitive sau sintetice rezultă din intuierea unui obiect ca un tot sintetic, ca un conglomerat oarecare de senzații de vîz, de pipăit, de gust etc. Percepțiile analitice pot fi simple sau științifice; percepțiile sintetice pot fi la rîndul lor simple, și atunci duc la intuițiile simple, și pot fi complete, ducînd la intuiții complete sau contemplație. Prin contemplație artistul dobîndește comori de intuiții, care sînt materialul propriu al operelor de artă. Intuițiile sînt păstrate în memorie și sub influența deosebitelor sentimente ele se deformează și devin imagini. La rîndul lor, imaginile sînt modificate de sentimentul fundamental la care se fixează reflecțiunea artistică și ajung astfel componente ale unei concepțiuni, adică fondul operei de artă. Intuițiile reprezintă relațiile juste și permanente dintre sufletul artistului și lumea supusă observației; ele unifică într-un act unitar „energia proprie a lucrurilor, cu propria energie a organismului psihic“ și ajung astfel să constituie temelia însăși a personalității artistice, să reprezinte deci partea cea mai adîncă și cea mai sinceră a sufletului. Contemplarea face ca sentimentul particular pe care ni-l produce intuiția unui obiect să se armonizeze și să se identifice cu fondul nostru sufletească. Pe calea aceasta se creează un sentiment clar și definitiv în legătură cu obiectul respectiv.

În urma acestei operațiuni, Dragomirescu concentrează în patru propozițiuni atitudinea criticii științifice față de raportul dintre om și operă în procesul de creație artistică. Faptul acesta îi dă prilejul să combată nu numai anumite principii științifice, ci și pe anumiți critici care au aplicat acele principii în studiul lui Eminescu și au ajuns nu la crearea unor studii critice, ci a unor opere literare. Cel dintîi este Aron Densusianu, care s-a amuzat să semnaleze neregularitățile din viața lui Eminescu și să explice pe poet prin ele. Dragomirescu însuși recunoaște că poetul avea unele apucături care nu erau chiar de om cuminte. Procedeul lui Densusianu este însă cu desăvîrșire nefiresc: preocupat de scăderile omului, el a căutat să întunece marile calități ale artistului. Cu totul altfel prezintă lucrurile Grama. În timp ce pentru Densusianu poetul era un nebun, un isteric, pentru Grama el este un om practic, dar total lipsit de simțul moral, capabil să transforme poezia într-un mijloc de parvenire. Șarlatan, lipsit de scrupule dar inteligent, poetul apare în opera acestuia ca un fel de

Machiavelli, un tip raționalist și practic. Grama înfățișează pe poet ca pe un erou de roman. La fel este văzut Eminescu și de Gherea, cu observația, însă, că romanul său nu mai este individual ci social. Prin contrastele ei față de cerințele sociale, viața poetului putea într-adevăr să ispitească. Procedând astfel însă critica încetează de a fi critică, ea devine operă de artă. Autorul nu are intenții analitice, ci sintetice. Și înfățișându-ne un Eminescu slab, victimă a societății, intuițiile acestea se dovedesc în același timp viciate: Eminescu nu este numai un poet bîntuit de sentimente depresive, ci și un ziarist care a știut totdeauna ce vrea și unde merge. Petrașcu supusese opera lui Eminescu unei cercetări analitice. Prin conținutul său studiul era istoric — analitic; prin forma sa însă el era o operă literară. Autorul înconjoară apoi personalitatea omenească a lui Eminescu cu un nimb fals, idealizat, sentimentalizat. În general, toți acești critici în loc să aibă față de opera poetului o atitudine analitic-științifică, au avut o atitudine sintetic-artistică; ei n-au fost așadar critici, ci artiști care au luat ca temă de inspirație viața și opera poetului.

Dacă între personalitatea omenească și cea artistică a unui poet ar exista o legătură, atunci poezia naturii nu s-ar putea explica la Eminescu decît presupunînd că el ar fi fost un mare îndrăgostit de natură. În realitate însă poetul era nesimțitor față de ea. S-ar putea spune mai mult decît atît, s-ar putea spune că Eminescu era foarte nesimțitor, ca om, sub toate raporturile. Un indiciu este lipsa lui de îngrijire față de propria persoană. Poetul nu era impresionat de peisaj atunci cînd acesta i se oferea ca realitate de percepție imediată; dar ceea ce nu-l impresiona sub această formă îl impresiona cu putere atunci cînd devenea imagine poetică, material pentru imaginația lui plastică. Eminescu îi apare lipsit de posibilitatea unei acțiuni imediate față de un excitant extern, dar față de acesta poetul reacționează totuși. În acest sens Dragomirescu citează un pasaj din *Cezara*, revelator pentru ritmul în care se desăvîrșesc procesele sufletești ale poetului. „Am o inimă și o minte ciudată. Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit. O idee rămîne la mine săptămîni întregi pe suprafața minții, nici mă atinge, nici mă interesează. Abia după multe zile ea pătrunde în fundul capului, și atunci devine printre altele, ce le-a fi găsind acolo, adîncă și înrădăcinată... Simțirile mele sînt tot astfel. Pot vedea un om căzut mort pe uliță, și momentul întîi nu-mi face nici o impresiune... abia după ore reapare imaginea lui și încep a plînge... plîng mult, și urma rămîne neștearsă în inima mea“.

Rezultă din această mărturisire, caracteristică pentru viața sufletească a lui Eminescu, că percepția trebuia să devină imagine ca să poată în cele din urmă impresiona. Imaginea este însă element poetic, este materialul cu care operează imaginația plastică. Personalitatea artistică a poetului apare astfel cu atît mai impresionabilă, cu cît personalitatea sa omenească era mai puțin simțitoare. Așadar „adevărata esență a personalității lui Eminescu o constituie personalitatea lui ar-

tistică, imaginația creatoare, ce dă sens sentimental și adînc impresiunilor lumii externe, care, ca elemente ale percepțiunii, nu-i izbeau deloc personalitatea omenească. Și cu atît mai mult putem spune aceasta, cu cît numai percepțiunile, după ce s-au transformat în imagini, puteau să afecteze, după cum se vede din citatul de mai sus, persoana lui ca om: „abia după ore întregi apare imaginea lui, și încep a plînge“. Ce însemnează aceasta decît că personalitatea lui artistică dă direcțiunea personalității lui omenești, iar nu altminterea, după cum susține critica nouă?“

Mai mult însă, Eminescu este un mare cîntăreț al trecutului. În *Epigonii*, în *Scrisoarea III*, în *Scrisoarea IV*, în *Doîna*, el se arată deopotrivă de fierbinte în iubirea față de trecut și în ura față de prezent. Dacă omul ar fi simțit la fel cu poetul, ar fi trebuit ca în activitatea lui practică de ziarist și om politic să fi luptat pentru revenirea la vechile stări. Lucrul acesta absurd nu l-a afirmat însă nici critica științifică, întrucît, crede Dragomirescu, nu s-a descoperit nici un rînd în care poetul ar fi cerut așa ceva. Singura concluzie pe care criticul o întrezărește de data aceasta la capătul cercetării sale este că între personalitatea artistică a unui scriitor și personalitatea lui omenească nu se poate stabili nici o legătură reală.

Exemplele le vede în primul rînd în poeziile în care Eminescu se arată înzestrat cu sentimentul istoric, în care el exprimă o admirație nelimitată față de trecut. Este cazul cu *Epigonii*. Cercetată în legătură cu unele articole ale sale în proză, se constată că Eminescu-omul și Eminescu-poetul aveau păreri cu totul opuse. În poezie, Grigore Alexandrescu este înfățișat ca un Byron al durerii, în timp ce în articolele de proză același scriitor este prezentat ca un funcționar, pe care ocupațiile mici l-au împiedecat să devină un poet mare. Alecsandri era, în *Epigonii*, regele poeziei, un rege veșnic tînăr și fericit, în timp ce în proză apare sub un aspect cu totul diferit: teatrul lui, spiritual uneori, este în general imoral și prea local, creat după modele și scopuri nelămurite îndeajuns. Concluzia lui Dragomirescu este că laudele cu care sînt încărcăți scriitorii amintiți în *Epigonii* sînt opera personalității artistice a lui Eminescu, în timp ce rezervele cu care sînt întîmpinați aceiași scriitori în proză sînt datorite personalității lui omenești. Poetul laudă pe poeții anteriori care puteau crede încă în ideal și subestimează pe contemporanii minăți de neîncredere, de scepticism, de spiritul analitic și de pesimism care, în viața literară, însemnează un pas înapoi. Privită în totalitatea ei, activitatea lui Eminescu se repartizează pe două planuri suprapuse și de mișcări contrare. Setea de credință și de ideal caracterizează personalitatea sa artistică. Și dacă în unele manifestări practice ale poetului întîlnim aceleași trăsături, faptul se explică prin influența personalității artistice asupra celei omenești.

Spre a înțelege mai adînc poezia, criticul crede necesar să întreprindă schițarea unei filosofii a istoriei. Evoluția spirituală a ome-

nirii s-a făcut în mai multe faze. Cea dintii se caracterizează prin necesitatea unei afirmații nestinjenite prin care se deschide larg calea progresului. Ceea ce interesează mai presus de orice în această fază este acțiunea care asigură existența: „a fi“ este totul. Cind omenirea s-a simțit la adăpost de necesitățile stringente a apărut spiritul cercetării, care s-a aplicat în mod exclusiv cunoașterii adevărului. Activitatea caracteristică epocii este în primul rind de natură spirituală, „a cugeta“ spre a descoperi îndreptățirea sau lipsa de îndreptățire a credințelor anterioare este preocuparea esențială. Tot ce s-a creat în faza primă este supus examenului de către spiritul analitic, care opune o atitudine negativă față de formele civilizației precedente. Cugetarea descoperă caducitatea funciară a faptei, și în locul acțiunii constructive de mai înainte avem de-a face cu negația, cu revolta, cu anarhia, cu tendința de a distruge vechile adevăruri spre a opune în locul lor altele. Dar procesul acesta de pătrundere rațională a existenței continuă. Negațiunea fazei a doua era destinată să ducă la dislocarea vechilor adevăruri și la înlocuirea lor prin altele. Examenul dovedește astfel relativitatea adevărului și concluzia este că atit afirmația cit și negația sînt forme deopotrivă de iluzorii: contradicția între „a fi“ și „a cugeta“ duce astfel în ultimă analiză la un singur rezultat: nimicul. Dar nu aceasta este ultima treaptă pe linia evoluției intelectuale. În rare exemplare ale ei, omenirea ajunge să înțeleagă legitimitatea formelor de acțiune din faza primă și a formelor de cugetare din faza a doua și caută să legitimeze coexistența lor. O astfel de înțelegere superioară surprindem în sinteza realizată de Goethe între cele două personaje ale sale, Faust și Mefistofeles.

În *Epigonii* Eminescu n-a atins această ultimă treaptă de înțelegere a evoluției istorice a lumii, ci s-a oprit în faza negativistă. Este de remarcat însă că revolta lui nu este provocată de formele trecutului ci de acelea ale prezentului: termenii raportului sînt așadar inversați față de aceia stabiliți pe cale teoretică, dar lipsa de conformare a cazului particular la legea generală n-a constituit o problemă acută de conștiință pentru critic. El a continuat și mai tirziu să creeze teorii prin care să explice cazurile particulare, și să semnaleze cazuri particulare care nu intrau, sau nu intrau decît într-o măsură foarte mică, în teoria respectivă.

O probă grea pentru critic o constituie *Scrisoarea III*, care aduce o violentă diatribă împotriva partidului liberal. Dragomirescu însuși era liberal, un motiv mai mult ca el să caute o explicație prin care poezia să piardă caracterul ei de document istoric. Se făcuse afirmația că poezia era așa cum era din pricină că poetul, îndrăgostit de anti-teza romantică, voise să pună în lumină măreția trecutului și pentru aceasta simțise trebuința unei raportări care să-i reliefeze valorile morale. Micimea morală a prezentului nu era așadar decît un clișeu literar obișnuit. Explicația îi pare lui Dragomirescu nesatisfăcătoare, și pe bună dreptate. Poezia nu era un joc de formule tehnice, ea era

mai presus de orice revolta omului profund moral împotriva societății imorale; întregul material poetic al ei se desfășura sub imperiul accentului etic. Era o simplă întîmplare că poetul vedea concretizată în liberali imoralitatea societății. Dragomirescu face un efort suprem spre a pune în lumină că liberalii de care vorbește poetul nu sînt liberalii propriu-zis, că este vorba numai de un termen metaforic sub care el cuprinde pe toți politicienii, atît liberali cît și conservatori. Și criticul aduce în sprijinul ideii sale două argumente, a căror tărie îi pare indiscutabilă: Citită în fața unor membri ai partidului liberal, poezia nu a scandalizat pe aceștia și apoi, dacă Eminescu ar fi criticat într-adevăr pe liberali, el ar fi trebuit în mod necesar să laude în schimb pe conservatori în cuprinsul aceleiași poezii. Și pentru că Eminescu n-a lăudat acolo pe conservatori, însemnează că el n-a criticat pe liberali. Dacă Dragomirescu ar fi dus mai departe sofisma argumentului, este probabil că ar fi încheiat susținînd că poetul batjocorește în *Scrisoarea III* pe conservatori și laudă pe liberali.

Hegelian în articulații incomplete, criticul vede evoluția spiritului uman prin teză și antiteză, dar nu se poate ridica la sinteză. Este firesc așadar să fie atras de poezia *Înger și demon*. Gherea văzuse aici posibilitatea unei discuții de ordin literar comparat: cine este demonul și ce reprezintă el? Raportat la demonul lui Eshile, Milton, Byron, Goethe, Lermontoff, demonul lui Eminescu este o ființă neînsemnată, neconsecventă, nelogică, pocăită. El reprezintă în prima și ultima analiză chiar pe poet, redus la proporții atît de minuscule sub influența conservatismului pesimist de proveniență germană, practicat la „Junimea“. Dragomirescu vede lucrurile sub un alt aspect: el crede că demonul lui Eminescu, care luptă pentru bine și pentru iubire, ajunge în cele din urmă să recunoască aceste valori înalte întrupate și în formele împotriva cărora lupta. Pentru realizarea lor au luptat pe vremuri zeei și împărații. Și el ajunge să înțeleagă pe patul morții că fata de rege, venită să-i aline durerile, nu era decît o rază de lumină trimisă lui de către cel de o seamă cu dînsul, pentru ca în ora din urmă să-i împace furtuna minții. Împărat sau proletar, înger sau demon, aceleași năzuințe înobilează pe fiecare. Și în clipa morții demonul are sentimentul liberator că, deși nu și-a realizat scopul vieții, el a concretizat totuși în această viață una din armoniile naturii.

Unele inadvertențe în interpretarea istorică semnalează Dragomirescu vorbind în continuare despre felul cum Gherea judecase poema *Luceafărul* și mai cu seamă despre felul cum judecase aceeași operă Aron Densusianu. Cum să intre luceafărul pe fereastră în camera Cătălinei, se întrebase criticul ardelean, atent față de ce se poate și de ce nu se poate, de ce se cade și de ce nu se cade. El cercetase direcția luceafărului și poziția capului fetei și constatasese că, științificește, era cu neputință ca fata să cocheteze cu steaua, așa cum arătau versurile poetului. Și Dragomirescu se întreabă: oare pot fi trași la răspundere poeți ca Dante sau Shakespeare pentru tot ce nu se poate

explica științificește în operele lor? Artei nu trebuie să-i cerem adevărul relațiilor dintre lucruri, ci adevărul artistic, care este cu totul altceva decât adevărul științific.

În opoziție cu explicația socialistă apare Dragomirescu și atunci când discută originea pesimismului eminescian. Socialiștii afirmau că apariția acestui pesimism se datora împrejurării că nu se realizase idealurile pentru care luptase generația de la 1848, sau, în general, că Eminescu a văzut nerealizarea unor idealuri care puteau fi și ale sale. Dragomirescu susține însă că în mod obișnuit oamenii care văd distrugându-se idealul pentru care au luptat, continuă lupta pentru zidirea și realizarea altuia. Ei rămân combativi și afirmativi, nu înfrinți. Eminescu însă, în fața unui ideal zdrobit are atitudinea deprimată a celui care părăsește lupta. Dar părăsirea aceasta o practică numai poetul; omul, — luptătorul, ziaristul — continuă să lupte pe teren și mai departe. El este un voluntar, un optimist. Din constatări de felul acesta Dragomirescu trage concluzia că dubla personalitate a poetului se definește cu toată puterea în raport cu viața socială: ca personalitate artistică Eminescu este un pesimist, ca personalitate omenească el este optimist.

În ordinea aceasta se pune și problema raporturilor cu filosofia lui Schopenhauer. Influența pesimistului german s-a exercitat numai asupra personalității omenești a poetului, personalitatea lui artistică rămânând nealterată. Pesimismul lui Eminescu are rădăcini proprii și fizionomie proprie: la el avem de-a face cu revolta voinții morale, așadar ceva în directă opoziție față de pesimismul schopenhaurian. Opoziția cea mai netă între Eminescu și Schopenhauer o aduce poezia *Inger și demon*. Lăsând la o parte sensul simbolic pe care-l descoperise cu alt prilej, Dragomirescu crede că într-însa amorul a fost ridicat la valoarea unui principiu care precumpănește tot neantul existenței. Este prin urmare o concepție în contradicție cu pesimismul lui Schopenhauer, care însemnează o adeziune totală la ideea de neant și un dispreț deosebit față de iubire: prelungind existența în veacurile viitoare, iubirea împiedecă realizarea supremei fericiri, a neantului, Schopenhauerian pare Eminescu într-un singur pasaj din *Scrisoarea IV*; totul este însă o aparență, deoarece pasajul amintit nu era decât un argument ce sublinia ideea esențială a poeziei: revolta că în formele vieții actuale nu mai poate fi aflat amorul sincer și moral. În concluzie, Dragomirescu crede că nu poate fi considerat, ca poet, sub influența lui Schopenhauer. Pesimismul german nu are alt rost decât să pună în lumină acordurile particulare ale pesimismului eminescian, care ar fi rămas neschimbat chiar dacă poetul ar fi citit nu pe Schopenhauer, ci pe optimiștii Leibnitz și Platon.

Preocupat în mod exclusiv de poet și de opera lui, Dragomirescu nu caută să dea soluție unei probleme ai cărei termeni îi anunțase: nu poetul, ci omul Eminescu a suferit influența pesimismului Schopenhauer. Întrebarea care se pune este simplă: dacă el a suferit ca

om influența depresivă a filosofului german, cum se face totuși că activitatea umană a poetului român este atât de optimistă? Fără să se preocupe astfel prea mult de consecvența logică a afirmațiilor sale, Dragomirescu nu obosește să încălzească — pentru a cita oară? — aceeași supă: nu există nici un raport între personalitatea artistică și cea omenească a lui Eminescu. Ceea ce nu însemnează totuși că lipsa de raporturi este chiar atât de absolută, deoarece, după convingerea sa, puritatea morală a personalității artistice a poetului a determinat și puritatea morală a personalității sale umane. Legătura există prin urmare; dar de data aceasta nu omul explică pe artist, ci artistul pe om.

Am afirmat mai înainte că Dragomirescu nu este un abstractiv. În teoria geniului, ca și în rudimentele sale de filosofie a istoriei, criticul se satisface prinzind în luneta sa imaginea răsturnată a unor adevăruri curente. Acceptînd formula propusă, constatăm așadar că puterea sa de invențiune în ordinea ideilor este măsurată de puterea de invențiune a cetățeanului ce-și întoarce căciula pe dos: gestul n-are nimic din inflexiunea marilor gânduri metafizice. Dar raportul de la artist la om pe care-l stabilește Dragomirescu nu are un caracter de stringență. Într-adevăr, prin ce se arată că nu omul influențează pe artist, ci artistul pe om? Singurul fapt pozitiv în această sferă este existența unor trăsături ce se pot urmări în viața scriitorului și în opera lui. Admițînd existența lor, criticul riscă să justifice practic îndreptățirea criticii istorice, împotriva căreia el făurea întru sudoarea frunții sale o teorie întreagă.

Personalitatea artistică a lui Eminescu a avut o lungă perioadă de gestație pînă a căpătat toate organele necesare creațiunii de capodopere. Ea a rămas ascunsă, crede Dragomirescu, în cutele sufletului poetului pînă aproape de vîrsta de douăzeci de ani; conștiința nu străbătuse încă pînă la dînsa. Pînă la acea vîrstă poeziile lui Eminescu, optimiste sau pesimiste, nu izvorăsc din adîncul personalității artistice ci sînt dictate de împrejurările vieții. În clipa în care atinge maturitatea geniului său, poetul se dedublează: ca om putea să fie vesel sau trist, după situațiile în care se afla, ca poet nu putea fi decât pesimist. Pe latura aceasta, cea mai aleasă din sufletul său, poetul se individualizează în așa măsură, încît devine unicum, cu neputință de înseriat și cu neputință de înțeles cu mijloacele pe care ni le pune la îndemîna psihologia generală.

Cu instrumente tot atât de ascuțite lucrează Dragomirescu cînd vrea să opereze tentaculele istorice ale unei opere ca celebra *Istorie a literaturii engleze* a lui Taine. Acesta afirmase că o poezie frumoasă nu poate să apară decât dacă o rasă întîlnește secolul său. Taine credea așadar că într-o rasă există unele condițiuni esențiale și că acestea nu pot fi puse în lumină decât în eventualitatea că întîlnesc anumite împrejurări sociale. Existența unor condițiuni asemănătoare se poate admite și în structura unui individ. În eventualitatea aceasta

cauzele personalității artistice ar putea fi căutate în structura particulară a individului pe de o parte, în anumite împrejurări de ordin extern pe de altă parte, iar opera de artă ar putea să fie urmărită în cauzele ei. Afirmatia făcută în diverse părți ale studiului că personalitatea artistică este cauza operei de artă ar avea nevoie de precizări. Pe planul acesta Dragomirescu distinge două categorii de cauze: *pozitive*, care pot explica opera prin acțiunea lor; și *negative*, care conlucrează la apariția fenomenului prin neproducerea lor. Constatarea își sporește subtilitatea în exemplificare: cauzele pozitive ale apei bunăoară sînt oxigenul, hidrogenul și curentul electric grație căruia cele două elemente se combină; cauzele negative sînt însă nenumerate: spargerea eprubetei, slăbirea curentului electric, scăderea prea mare de temperatură, moartea experimentatorului. Și la capătul acestei enumerări Dragomirescu adaugă un necesar „etcetera“, sub care s-ar putea cuprinde o infinitate de cauze negative, de la țințarul minuscul care ar fi în stare să plictisească pe experimentator și să-l determine să părăsească operația, pînă la cometa capabilă să prjolească întregul pămînt. Faptul devine și mai complicat atunci cînd avem în vedere opera de artă, unde nu dispunem de nici un mijloc de disociere a cauzelor pozitive de cele negative. În felul acesta întreaga operație de explicare cauzală a artei nu are alt rezultat decît că dă prilej criticului să stabilească o distincțiune frumoasă a categoriilor de cauze. Eminescu nu cîștigă nimic ca explicare din această operație; dar pentru critic faptul este revelator, el trădează de pe acum una dintre îndeletnicirile sale cele mai de seamă: stabilirea de categorii în care viră îndeosebi fenomenele vieții sufletești.

Gălesc necesar să trec peste alte aspecte ale studiului lui Dragomirescu care nu ne fac să pătrundem mai adînc în opera lui Eminescu și nici nu sporesc sau rafinează cunoștințele noastre estetice. El recomandă impersonalizarea ca o condiție a înțelegerii artei, arată utilitatea cercetărilor asupra rasei spre a facilita aceeași impersonalizare și combate școala istorică, pentru care impersonalizarea era un proces irealizabil. Afirmînd lucrurile acestea, Dragomirescu merge pe urmele lui Titu Maiorescu, care expusese în mod magistral aceeași teorie cu mult timp înainte.

Mai apropiat de Maiorescu prin felul cum pune problema, Dragomirescu aduce cu toate acestea unele incertitudini în gîndire, pe care experiența ulterioară avea să le lichideze în parte. Dar ceea ce experiența n-a fost în stare nici să lichideze nici să atenueze este caracterul elementar al expresiei. Într-un domeniu în care finețea gîndirii presupune un instrument de exprimare rafinat și bogat în nuanțe, criticul vine încărcat cu o bună-credință emoționantă: lipsite de existența perfidă a unor planuri de rezonanță intelectuală subtilă, cuvintele lui plumburii și frazele lui pedestre se zbat din greu să țină la suprafață arătarea aproximativă a unui pelerin neputincios să-și

adune membrele care se agită în același timp pe axa certitudinilor istorice și pe aceea a aproximațiilor metafizice.

Eminescu preocupă pe Dragomirescu și în alte lucrări ale sale. Mai puțin în tratatul său *La Science de la Littérature*, pe care, spre a iastri pe occidentali, l-a scris în limba franceză; mai mult însă în cunoscutele sale tratate scrise în românește: *Teoria poeziei*, *Principii de literatură*, *Știința literaturii*. Urmărirea imaginii poetului în aceste opere ar presupune cunoașterea sistemului estetic la care criticul ancorează în cele din urmă. Și cum expunerea acestui sistem nu poate forma obiectul preocupărilor noastre actuale, mă limitez să vă arăt cum prezintă dînsul o singură poezie a lui Eminescu, bunăoară *Melancolie*. Am amintit pasiunea sa de a stabili categorii: idee, voință, sentiment, toate se segmentează la dînsul prin trei, se întrepătrund și se încrucișează, dînd naștere unei scheme tipologice. În felul acesta poezia amintită este în același timp *pesimistă*, *deprimantă* și *inhibitivă*; *patetică*, *imaginativă* și *realistă*; *sublimă*, *primitivă* și *naturală*. Tipologic, prin caracterul ei sublim și imaginativ poezia aparține romanțismului, iar prin toate celelalte trăsături este realistă. Pe calea aceasta opera se atomiza, iar critica literară se transforma în spițerie.

4. TUDOR VIANU

Cu toată aparatul metafizic al sistemului său estetic, Dragomirescu nu este totuși un spirit abstractiv. Dragostea lui nelimitată pentru poezie și stăruința de a pătrunde în adîncimile operei de artă n-au avut norocul să-și poată asocia o sensibilitate și o inteligență artistică ascuțită, singurele indicate să-i dea puncte de oarecare precizie în cîmpul atît de întins al artei.

Un spirit abstractiv este însă urmașul său la catedra de estetică de la Universitatea din București, Tudor Vianu. Estetician prin formație, Vianu nu aparține școlii lui Dragomirescu; activitatea lui își fixează punctele de derivare în pozițiile gîndirii estetice germane. De-o experiență intelectuală cu mult mai bogată, dînsul a evitat în general practica formulelor exclusiviste. Faptul nu l-a împiedecat însă de a ajunge în unele momente la afirmațiuni care nu se pot concilia între ele.

În afară de alte raportări, Vianu s-a ocupat cu opera lui Eminescu în studiul său despre influența lui Hegel în cultura română, în tratatul de *Estetică*, în *Arta prozatorilor români* și într-un volum închinat în mod special poetului, *Poezia lui Eminescu*. Publicat în colecția revistei *Gîndirea* în 1930, volumul concentrează o serie de cercetări în care opera poetului este urmărită sub diferite aspecte ale

sale. Substanța studiilor cuprinse aici avea să treacă în parte în tratatul de *Istoria literaturii române moderne* pe care Vianu îl publică împreună cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu în 1944¹⁶. Vom insista asupra fiecăreia din aceste opere în măsura în care interesează problema noastră.

În tratatul de *Estetică* Eminescu este invocat incidental. Opera lui documentează între altele afirmația că limitele concrete ale unei poezii nu corespund cu limitele ei ideale. În aceeași lucrare este urmărită de asemenea forma pe care o ia procesul de creațiune la poetul român: atmosfera definitivă a poeziei se concentrează într-un vers și acestuia trebuie să i se adapteze toate celelalte elemente ale operei.

Un capitol special este închinat lui Eminescu în *Arta prozatorilor români*, în care poetul apare încadrat între prozatorii „Junimii”¹⁷. Evident, din punct de vedere istoric această încadrare corespunde unei realități, dar criteriul după care s-a condus autorul în lucrarea sa n-a fost un criteriu de ordin istoric. Prin trăsăturile pe care criticul le descopere prozei eminesciene, poetul ar fi fost mai îndreptățit să figureze printre scriitorii fantastici. Ceea ce abundă în proza sa este elementul descriptiv plin de culoare, dar poetul asociază adeseori acusticul vizualului. Dinamică, în stil verbal foarte accentuat, descrierea capătă adeseori un sens simbolic, se încarcă cu semnificații de ordin moral. Din aceste calități ale prozei sale ia naștere aspectul particular sub care se prezintă natura în opera prozatorului. Ea este văzută de obicei sub aspectul unei ființe demonice, torturată de un tragism interior. De altfel demonismul este semnalat și în pictarea unor anumite portrete, cum este acela al lui Toma Nour, eroul din romanul *Geniu pustiu*, portret lucrat pe linii de convergență lăuntrică. Definit prin raportare la Vasile Alecsandri, Eminescu apare solicitat de adîncimea morală a lucrurilor, în timp ce acela se limitează la înfățișarea pitorească a suprafeței lor.

Demne de reținut sînt considerațiunile criticului în legătură cu funcțiunea epitetului în proza lui Eminescu. Poetul întrebuințează epitetul, punînd pe același plan epitetul moral și pe cel sensibil, care alcătuiesc o grupare comună. Se semnalează de asemenea comparația morală care duce la o interiorizare a tabloului, la spiritualizarea sensibilului, la promovarea către fantastic și imaterial. Comparația morală, cunoscută cercetării literare române anterioare sub numele de comparație ascendentă, se caracterizează prin stabilirea de raporturi între termeni aparținînd lumii fizice și termeni care aparțin lumii morale. Prin toate aceste procedee scriitorul izbuteste să șteargă limitele prea crude ale materialității, el diafanizează. Faptul își are importanța sa, între altele în descrierea naturii: pe măsură ce consistența materială a aspectelor văzute descrește, sporesc intensitatea și adîncimea lor morală. Spre a reda aceste aspecte, poetul arată anumite preferințe de ordin lexical: *adînc*, *adîncime*, *intensiv*, sînt cuvinte care revin frecvent în proza lui. Adîncimea este astfel calitatea afectului

eminescian, în timp ce intensitatea este cantitatea lui. Scriitorul dispune în același timp de mijloacele cele mai potrivite spre a evoca exacerbară volutății.

Prin toate aceste trăsături Eminescu se caracterizează ca un scriitor antirealist. Aplicat să redea mai cu seamă expresia morală a lumii și stările de adîncime și intensitate, el trebuia să se depărteze de viziunea realității. Fantezia lui avîntată a izbutit însă în zugrăvirea peisajului transcendent și în redarea perspectivelor panoramice, a priveliștilor văzute din depărtare sau din înălțime. Și totul într-o stilizare fastuoasă de basm, care derivă către literatura cultă fantastică popular. Atras de basm, Eminescu îl prelucrează cu mijloace proprii, sporindu-i intensitatea colorilor și adîncindu-i nuanțele.

Una dintre trăsăturile cele mai caracteristice prozei lui Eminescu este ironia romantică, realizată prin luarea în rîs a lucrurilor și gîndurilor în fața cărora poetul se oprișe, la început, cu multă gravitate. Faptul fusese semnalat încă de mai înainte de Ilarie Chendi și Vianu avea să revină asupra lui și mai tîrziu. Exemple bogate în această ordine se pot recolta din scrieri ca *Sărmanul Dionis*, *La aniversară*, *Archaeus*.

Acestea sînt trăsături principale ale prozei lui Eminescu, văzută de Vianu. În afară de faptul că în cele mai numeroase cazuri aduce o caracterizare justă, cercetarea sa are meritul că se aplică unui sector neglijat din opera poetului. Studiile anterioare se îndreptau în general asupra poeziei eminesciene, în timp ce proza era lăsată în umbră.

Dar felul cum procedează Vianu ridică și unele rezerve. Nu este vorba numai de criteriul în baza căruia s-a făcut încadrarea scriitorului, ci chiar de caracterul pe care criticul îl atribuie prozei lui Eminescu. Este incontestabil că în anumite momente ale ei proza eminesciană este fantastică și Vianu, care a subliniat această unică trăsătură, a ales într-adevăr pasaje indicate să documenteze caracterizarea sa. Opera are însă aspecte cu mult mai variate. *Sărmanul Dionis*, care este o nuvelă fantastică aduce și unele pasaje realiste. Nota realistă este și mai accentuată într-o altă lucrare pe care Vianu o pune la contribuție, în *Geniu pustiu*:

„Pe-o ușă la capăt puteai privi pe scenă cu toată crasa ei dezordine naintea reprezintărei, cu boschetele a căror verde e amestecat cu pete roșii, roze adică, cu bănci ce stau încă trîntite pe scenă, cu fondaluri ce spînzură pe la jumătatea scenei, cu fundul în care vezi încă stînd mobilele grămădite una peste alta, candelabre peste scaune, mese culcate cu picioarele în sus pe canapele, oglinzi întoarse cu sticla spre perete, scoarțe învălătucite, recusite aruncate una peste alta și-n stînga și-n dreapta cabinete de scînduri numite garderobe în care se-mbracă și se spoiesc actorii și actrițele.

Intrai și eu pe scenă, printre mulțimea cea foitoare de mașiniști, care se-njură unii pe alții...”

Obiecțiunea cea mai de seamă este însă alta: proza lui Eminescu a fost văzută numai parțial. Au fost total ignorate scrierile cu caracter economic, politic, istoric, filosofic, critic. Dacă *Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul* a lui Bălcescu este cercetată atent într-un întreg capitol, oare articole ca acela închinat de Eminescu lui Grigore Ghica al Moldovei, sau portretul lui Ștefan cel Mare dintr-un articol despre Bucovina, nu meritau atenția unei mențiuni?

Închinată în mod exclusiv operei poetice a lui Eminescu, *Poezia lui Eminescu* va reține în mod special atenția noastră. Studiul aduce preocupări de natură teoretică, el caută să precizeze metode de cercetare a operei literare pe de o parte, iar pe de altă parte aplică metoda aceasta în cercetarea poeziei eminesciene.

Punctul de plecare în expunerea metodologică este războinic: de patru decenii știința românească adâncește opera lui Eminescu în lucrări de istorie literară, lucrări care rămân inutile pentru înțelegerea adâncă a poetului. În tot acest timp istoria n-a făcut altceva decât să multiplice „zadarnicul cu inutilul”. Afirmatia apare curioasă în sine; ea este și mai curioasă dacă ne gândim că vine din partea unui învățat care mergea pe calea deschisă de Maiorescu și căruia îi era dat să trăiască în atmosfera integralismului estetic al lui Dragomirescu, atât de ostil istoriei literare. Istorie literară se făcuse, firește, în legătură cu Eminescu; dar critică literară se făcuse de asemenea și mai ales se făcea. La București funcționa chiar un institut de literatură a cărui misiune principală era adâncirea critică a operei lui Eminescu. Vianu afirmă în continuare că înțelegerea poeziei nu are nevoie de erudiție istorică, ea poate fi pătrunsă în mod exclusiv pe cale critică. Pentru aceasta este necesar să se procedeze la o simplificare a liniilor, dar mai este nevoie și de altceva: de gust literar pe de o parte, de cunoaștere a epocii literare în care s-a dezvoltat opera pe de altă parte. Atitudinea ostilă a criticului față de istorism începe așadar să cedeze, întrucât cunoașterea epocii literare este o operație curat istorică. Pe linia revizuirii afirmațiilor lucrurile merg însă și mai departe. În adevăr, pe aceeași pagină pe care se vorbește de inutilitatea cercetării istorice, se face în continuare afirmația că cercetarea operei literare poate pune la contribuție materialul istoric adunat până la acea dată. Pe calea aceasta zadarnicul multiplicat cu inutilul intrau în metoda de cercetare critică a lui Vianu cu un procent masiv.

Criticul vrea totuși ca studiile pe care le concentrează în cartea sa să fie considerate ca o reacțiune în spiritul criticii literare față de saturația anterioară de istorism. În întreprinderea lor, mărturisește Vianu, n-a găsit în bibliografia eminesciană decât lucruri care-i rămâneau indiferente, afară de cazul când a găsit lucruri care nu-i rămâneau indiferente: „Cea dintâi caracterizare a poeziei lui Eminescu”, spune domnia sa textual referindu-se la opera pe care o discutăm, „considerată în totalitatea și întreaga ei complexitate, n-a găsit în bibliografia eminesciană decât lucruri care îi rămâneau indiferente.

Când însă a găsit și contribuții care o puteau interesa, ea a fost bucuroasă s-o recunoască și să le menționeze”. Prin eroismul primelor mișcări și strategia retragerii imediate, raționamentul lui Vianu devine și în cazul acesta, ca și în cazul semnalat mai înainte, încărcat de semnificații pentru arta criticului.

Obiectivele studiului sînt multiple. El caută să arate „cum lirismul eminescian a ajuns la conștiința originalității lui, eliminînd tot ce îi era străin, care sînt temele cele mai reprezentative ale acestui lirism, care sînt tendințele ideale care îl străbat și sentimentul de viață care îl însuflețește”. Nefiind preocupat de geneza poeziilor lui Eminescu, n-a insistat asupra biografiei; iar rarele sondaje în literatura comparată n-au fost făcute cu scopul de a descoperi izvoare, ci în scopul de a defini pe poet și a-i arăta formarea concepției. Și temperînd cu desăvîrșire apetiturile manifestate în prefață, Vianu face în corpul lucrării (p. 64) mărturisirea că adîncirea estetică și cercetarea istorică a unei opere poetice sînt operațiuni complementare. Punctul acesta de vedere, care nu mai păstrează nimic din războinicia metodologică a prefetei, este de altfel cel care orientează cercetarea căreia Vianu supune opera poetică a lui Eminescu.

Lucrarea cuprinde studiile următoare: *Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe, Eminescu și etica lui Schopenhauer, Voluptate și durere, Pesimism și natură, Luceafărul și Armonia eminesciană*.

Primul fapt pe care îl vom semnala este mărturisirea că studiul se întemeiază pe opera definitiv încheiată din punct de vedere artistic. Vianu afirmă astfel lipsa de interes față de tot ce însemnează proces evolutiv în lumea temelor și a formelor literare, dar subliniază în același timp și prețuirea pe care o acordă în mod exclusiv operei realizate. Să nu se pară fastidios că eu găsesc necesar să subliniez această atitudine: în urma sa vor apărea studii închinat operei lui Eminescu în care textul definitiv al poetului vor fi prilejul unei infinite înlănțuirii de rezerve, toate avînd drept scop să pună în lumină fragmentul inedit, frumos uneori, important cele mai adesea, dar niciodată atât de frumos și de important ca opera definitivă.

Cel dintîi studiu, *Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe*, pornește discutînd o afirmație a lui Gherea, în spiritul căreia contrastele din opera lui Eminescu se explicau prin lupta poetului cu mediul. De fapt, susține Vianu, acolo unde Gherea vedea un contrast avem adeseori o armonie lăuntrică; iar contrastele reale se explicau nu prin raportarea la mediu, ci prin modelele literare, franceze în primul rînd, pe care poetul le-a avut în tinerețea sa. Idealismul și pesimismul eminescian, în care Gherea vedea termenii unui contrast ireductibil, sau revoluționarismul și scepticismul, erau în ultima analiză termenii unei sinteze realizate deseori în romantism. Dependenta nu se putea stabili pe texte precise; dar ceea ce nu se putea contesta era aerul analogic care mărturisea un sens general comun. Procedînd în felul acesta, Vianu manifestă o prudență ce nu se poate recomanda

îndeajuns. Dacă în domeniul ideologiei sau al literaturii epice și dramatice se poate merge cu o relativă precizie în stabilirea izvoarelor, lucrurile stau cu totul altfel atunci când avem de-a face cu poezia lirică. Spre a sublinia înțelepciunea procedurii recomandată de Vianu este suficient să invocăm cazul negativ al lui Apostolescu.

Cele dintîi categorii lirice în poezia lui Eminescu sînt lirica socială, filosofică și erotică. Poetul unește în primele sale poezii revoluționarismul libertar cu reflecția sceptică asupra lumii, suferința iubirii dezamăgite cu liniștea cucerită prin iubire. Scepticismul este pus în față cu idealul libertății revoluționare în *Junii corupți*. Acceptat în unele poezii din începuturi cum este *Amicului F.I.*, el este combătut și acceptat în același timp în alte poezii, în primul rînd în *Epi-gonii*. Pe aceeași linie se mișcă *Împărat și proletar*, în care nedreptatea socială este condamnată pentru ca în final să fie acceptată în mod filosofic. Contrastul bogat-sărac, vesel-indurerat, pe care îl surprindem aici reface contrastul pe care se întemeiază *Melancolia* lui Victor Hugo. Scepticismul care este sentimentul modern de viață al lui Eminescu, apare și în primele sale poezii de dragoste și el îmbracă în anumite cazuri vechiul mit al lui Pygmalion și Galathee, al omului îndrăgostit de piatră. Pe un contrast este construită *Venere și Madonă*: ca Lovelace al lui Richardson sau ca Musset în *Confessions*, poetul dezamăgit de dragoste denunță aici corupția sufletească a femeii. Poezia se caracterizează prin tensiunea înaltă a sentimentelor, dar și prin punerea în funcțiune a unor mașini consacrate de romantism, cum este succesiva acuzare și pocăință.

O atenție specială se acordă poeziei *Înger și demon* în care împăcarea sufletească se atinge prin iubire și care, într-un cadru mistic asemănător celui din *Strigoii* sau *Ghiaurul* lui Byron, aduce în scenă un titan revoluționar cu chipul sculptat în trăsături demonice. Contradicția se realizează aici între două puteri morale: visul îndrăzneț și utopic pe de o parte, reculegerea în rugăciune pe de altă parte. Dar demonul lui Eminescu este demon numai cînd îl privești din perspectiva fiicei de rege; el aduce o aspirație puternică, răceală și amărăciune a concepției, dorința de a escalada toate treptele și se caracterizează totodată prin neîndurarea inimii și dezamăgirea spiritului.

Prin trăsăturile sale de căpetenie, *Înger și demon* caracterizează într-o largă măsură poezia de tinerețe a lui Eminescu. Nu este vorba atît de dezvoltarea temei pe planuri contrastante, cît mai cu seamă de îmbinarea demoniei revoluționare cu scepticismul, acceptat filosofic. Prin toate trăsăturile acestea poetul se definește ca un discipol al romantismului francez, a cărui influență o putea recepționa direct sau prin mijlocirea poeziei române a epocii, saturată de influența franceză. Originalitatea nu avea să și-o afirme poetul român decît în clipa cînd cunoașterea poezilor germani și a filosofiei lui Schopenhauer avea să-i lărgască orizontul și să-i deschidă perspective asupra artei antice.

Studiul ridică la suprafață și probleme de natură mult mai generală și stabilește unele identificări mai puțin justificate. Iubita văzută ca un înger păzitor îi pare lui Vianu un motiv romantic și pentru date atît de curente dînsul găsește necesar să se raporteze la Böhme, la platonism și mai cu seamă la misticul german Franz von Baader. Și, întrucît constelația îi pare incompletă, amintește în aceeași ordine și poema *Rolla* a lui Musset. Nu vom întreba dacă acestea sînt singurele paralele care ar putea fi invocate aici. Comparația este atît de comună încît, dacă cineva ar găsi necesar s-o urmărească, ar putea să grupeze în jurul ei o mare parte din materialul poetic al literaturilor lumii. Incursiunile în domeniul literaturii comparate sînt destul de frecvente în studiul lui Vianu; ele nu aduc însă rezultate care să sporească valoarea lucrării. Criticul este preocupat între altele de locul pe care visul îl ocupă în poezia romantică și comparația vieții cu visul solicită spiritul său de investigațiune comparatistă, care se satisface în semnalarea unui pasaj din Chateaubriand, după ce, în adiacențele problemei, invocase și autoritatea lui Musset. Atîta tot, pentru una dintre cele mai copios tratate teme în literatura lumii. Bogăția literară a acestei teme, care și-a căpătat numele de la o celebră operă a lui Calderon de la Barca, *La vida es sueño*, a fost pusă în lumină de studii adîncite cum este acela al lui Farinelli, *La vita è un sogno*, (Turin, 1916). Vianu, care nu este un comparatist, are totuși meritul de a intui necesitatea problemelor de literatură comparată, dar nu și pe acela de a discerne utilitatea, pentru dînsul, de a nu se angaja în tratarea lor¹⁸. Asupra locului pe care visul îl ocupă prin poezia romantică în general, și în romantismul german, care interesează mai de aproape pe Eminescu, în special, se poate consulta în timpul din urmă lucrarea lui A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, iar pentru adîncirea aspectelor demonice ale literaturii romantice se poate consulta cu folos lucrarea lui Max Rudwin, *Romantisme et Satanisme*, publicată la Paris în 1929. Am văzut în același timp că pentru Vianu se pune și problema împăcării sufletești a demonului revoluționar, a cuceririi liniștii, prin iubire sau prin reflecțiune. Este cunoscutul *quiétisme*, asupra căruia s-a stăruit în nenumărate rînduri în studiile închinare romantismului, asupra căruia a stăruit între alții și filosoful francez Ernest Seillière, într-o lucrare ce privește de aproape problema tratată de criticul român: *Du quiétisme au socialisme romantique*. De altfel Seillière, care este în același timp constructorul unui sistem filosofic, interesează și sub alte raporturi știința română și lucrările sale închinare filosofiei imperialismului vor fi invocate de cercetătorii viitori, preocupați să descopere originile filosofice ale gîndirii politice române din ultimul timp.

Al doilea studiu din lucrarea lui Vianu tratează despre *Eminescu și etica lui Schopenhauer*. Tema ispitise și mai înainte și ea formase între altele obiectul unei teze de doctorat, dar cercetările anterioare lăsau încă un larg spațiu neexplorat. În domeniul acesta, mult mai

apropiat de preocupările sale decât acela al literaturii comparate propriu-zis, Vianu se putea mișca cu o siguranță mai mare. Domnia sa crede că poetul român cunoaște opera lui Schopenhauer în 1869, data când își începe studiile la Viena. După cum vom avea prilejul să vedem mai târziu, data aceasta nu trebuie socotită drept ceva imutabil. Mărturii recente ne îndreptățesc să credem că poetul ar fi putut lua cunoștință de opera filosofului german încă de mai înainte, de pe vremea când era elev la liceul din Cernăuți¹⁹. Prin Schopenhauer, constatată la rîndul său Vianu, Eminescu putea să se îndrepteze către filosofia indiană. Și domnia sa discută în ordinea aceasta afirmația lui Cezar Papacostea, care susținuse că o anumită expresie eminesciană, „dorul nemărginit“, ar traduce noțiunea „Tapas“ din *Imnul Creațiunii* cuprins în *Rig-Veda*²⁰. Și dînsul își însușește soluția propusă încă de mai înainte de Mircea Djuvara, care susținuse, în articolul *Filosofia poeziei lui Eminescu* publicat în *Convorbiri literare*, din 1914, că „dorul nemărginit“ al lui Eminescu nu este altceva decât „voința de a trăi“ a lui Schopenhauer.

Voința de a trăi a filosofului german se manifestă într-un prezent etern: nimeni n-a trăit în trecut și nimeni nu va trăi în viitor, trecutul și viitorul nefiind altceva decât goale abstracțiuni ale minții omenești. Dar dacă nu există trecut și dacă nu există viitor, dacă nu există altceva decât prezentul etern, singura concluzie este că nu există nici moarte. Prezentul etern este o noțiune care fecundează și gîndirea lui Eminescu și poezia *Cu mine zilele-ți adaogi* îi dă cea mai clară expresie. De altfel poezia se leagă de filosofia schopenhaueriană nu numai prin ideea centrală a ei, ci și prin unele comparații: raportarea la soarele care atunci cînd apune într-o parte răsare în altă parte stabilește legătura certă între filosoful german și poetul român.

Noțiunea prezentului etern presupune o concepție statică a lumii. Schopenhauer îndruma în felul acesta gîndirea poetului român către vechea filosofie eleată, pe care acesta o putea cunoaște de altfel și din cursurile unui vestit istoric al filosofiei grecești, Zeller, pe care l-a audiat la Universitatea din Berlin. Eleații (Xenofon, Parmenide, Zenon), Schopenhauer și Eminescu au așadar aceeași viziune statică despre lume și ca o consecință a acestei concepții ei toți sînt pesimiști. Pentru Schopenhauer trecutul este o simplă iluzie; la fel este el și pentru Eminescu, în poezii ca *Melancolie*, *Scrisoarea I*, *Te duci*. Pentru Schopenhauer ataraxia este mijlocul unei alinări provizorii în înclăștarea „voinței de a trăi“; la fel pentru Eminescu, în unele pasaje din *Glosa* și în finalul *Luceafărului*. Filosoful german glorificase pe martirul ce-și întîmpină chinurile cu bucurie; același lucru îl face și poetul în *Rugăciunea unui dac*.

Studiul acesta, în care Vianu urmărește raporturile între poezia lui Eminescu și filosofia lui Schopenhauer, este incontestabil partea cea mai rezistentă a lucrării ce ne preocupă și unul dintre cele mai bune studii închinete poetului român. Sînt însă și în cuprinsul său

unele momente, externe oarecum temei principale, care îndreptățesc rezerve multiple. Ne aducem aminte cu cît dispreț vorbea autorul despre inutilitatea erudiției istorice, în capitolul de expunere metodologică. Ispitei unei operațiuni atît de inutile nu-i scapă însă nici dînsul. Iată-l în fața *Glossei* lui Eminescu. Poezia, după cum se știa, avea între alte modele și cunoscutele *Cugetări* ale lui Oxenstierna, în care, ca și în opera poetului român, viața este comparată cu teatrul. Nesațisfăcut însă de această raportare, care se putea întemeia pe mărturii certe, Vianu întreprinde o lungă călătorie în filosofia antică spre a semnală pasajele în care aceeași comparație apărea. O întîlnea în *Manualul* lui Epictet, iar înainte de acesta la un discipol din secolele III—II al cinicilor, Bion din Borysthene, ale cărui diatribe au fost conservate în *Florilegiul* lui Stobeu. Comparația trece la Ariston din Chios, apoi, prin Epictet în *Enadele* lui Plotin. Vianu se oprește aici, mulțumindu-se cu ceea ce îi puneau la îndemîna lucrările lui Dümmler și Bréhier. Este cazul să ne întrebăm ce însemnează această operație? Să fie oare altceva decât erudiție istorică? Și, întrucît poezia lui Eminescu se explică fără raportare la toți acești filosofi ai antichității, să nu fie oare această erudiție într-adevăr inutilă?²¹

Demonul erudiției istorice este însă mai sadic decât atît. Lucrarea lui Oxenstierna fusese tradusă și în românește în secolul al XVIII-lea și Eminescu, care poseda o copie după manuscrisul traducerii, reprodușese în *Curierul de Iași* pasajul în care viața era comparată cu teatrul și care se află la baza *Glossei*. Manuscrisul eminescian al lui Oxenstierna îl amintea M. Gaster, în tratatul său de literatură română. Dar Gaster nu preciza de care Oxenstierna este vorba. Și Vianu, care simte trebuința preciziei istorice, completează: autorul *Cugetărilor* trebuie să fie Axel de Oxenstierna, diplomat renumit de pe vremea lui Gustav Adolf, care a trăit între 1583—1654. Lucrurile stau însă altfel și adevărul fusese stabilit cu o jumătate de secol mai înainte de Lambrior care arătase, în articolul *Limba română veche și nouă* apărut în *Convorbiri literare* din 1873, că autorul operei era Gabriel Thureson de Oxenstierna, a cărui viață se desfășoară între 1641—1707.

Al treilea studiu este intitulat *Voluptate și durere*. S-ar zice, o temă prin definiție romantică. Ceea ce preocupă pe critic de data aceasta este să semnaleze și să explice anumite expresii tipice în poezia lui Eminescu. Întreprinzînd o astfel de operație, Vianu nu era izolat; expresii tipice în poezia eminesciană căuta la acea dată și Ibrăileanu. De altfel vocabularul poetului a fost o problemă care s-a pus cercetătorilor din primele timpuri și ea continuă să se pună și astăzi. Vianu consideră împerecherile de cuvinte revelatorii pentru impresiile fundamentale ale unui poet. Astfel de împerecheri de cuvinte caracteristice lui Eminescu sînt acelea care asociază expresia voluptății cu expresia durerii. În ordinea aceasta avem în primul rînd expresia „farmec dureros“, care este unul dintre sentimentele ce se

desprind nu din opere izolate, ci din totalitatea operei lui Eminescu. Variante ale aceleiași expresiuni sînt și „dulce jale“, „dureros de dulce“, „fioros de dulce“. Această îmbinare de elemente contradictorii este una dintre caracteristicile operei lui Eminescu și traduce două stări sufletești proprii poetului: voluptatea și durerea. Asocierea lor alcătuiește fondul însuși al lirismului eminescian și ele apar în mod spontan, determinate de muzică, de iubire și de moarte. Sunetul cornului este pentru poet „fermecat și dureros“. Fata îndrăgostită se gîndește la iubitul său „cu-amoroasă dulce spaimă“, se uită în ochii lui „ucigător de dulci“, apropierea lui îi umple inima de un „farmec dureros“, „de crudul lui amor“ o dor coardele pieptului, ea vorbește iubitului de „durerea ei cea dulce“ și cuvîntul lui i se pare „fioros de dulce“. Poetul vorbește de asemenea de „voluptatea morții“, sufletul lui se simte îndulcit „cu dor de moarte“.

Durerea resimțită ca o voluptate nu este ceva strict eminescian, ea este o trăsătură caracteristică unor cercuri romantice largi: o întîlnim în Chateaubriand, în Tieck, Novalis, Hölderlin. „Farmecul dureros“ al poetului român devine așadar o categorie sentimentală romantică, dar el se resimte și de influența „dorului“ din poezia populară. Locul mare pe care îl ocupă în opera poetului se explică prin împrejurarea că el este punctul „în care se întîlnesc înriuririle formației sale cu vina care urcă din straturile adînci ale inspirației populare și poate din amintirile depuse în singe“. „Dorul“ este o noțiune complexă; el exprimă pe de o parte durerea pierderii sau a neîndeplinirii dar și „fericirea unei posesiuni recucerite din trecut sau proiectată în viitor“. Iubirea pierdută, dorul orientat către trecut este exprimat de Eminescu între altele în *Floare albastră*, poezie pe care criticul o definește ca sens al simbolului prin raportare la *Heinrich von Ofterdingen* a lui Novalis, în care floarea albastră simboliza infinitul și în care aveam de-a face cu nostalgia tulbure a îndepărtatei patrii a poeziei. Spre osebire de „dor“, care se poate orienta către trecut sau către viitor, „farmecul dureros“ nu apare niciodată în poeziile în care este cîntată aspirația sau nostalgia, ci numai atunci cînd avem personaje ce-și adresează reciproc sentimentele lor; el exprimă stările prezente, aspirația de a ieși din formele proprii și limitate, năzuința de a realiza „posesiunea infinită și totală“.

Pentru Schopenhauer, diferența între voluptate și durere este iluzorie: mînat de voința oarbă de a trăi, omul îmbrățișează în același timp și voluptatea și durerea. Același lucru și la Eminescu în al cărui lirism fuzionează voluptatea și durerea și traduce astfel unitar voința de a trăi.

Eminescu nu se simte legat de opozițiile logice ale expresiilor cu care ne-am ocupat. El pătrunde mai adînc în viața sentimentului, pînă la rădăcinile sale iraționale. Opozițiile acestea au fost cultivate de poet și pe alte planuri, în *Scrisoarea I* și în *Rugăciunea unui dac* bunăoară, care nu sînt altceva pentru Vianu decît un „joc al concep-

telor paralele și opuse“. Ele toate duc pe poet la originea lucrurilor uneori, în substructura sufletului alteori, ceea ce produce un sentiment de adîncime.

Prin obiectul căruia se aplică, studiul lui Vianu caută așadar să lămurească unul din aspectele particulare ale cunoscutei antiteze eminesciene. Explicația lui se întemeiază deopotrivă pe raportarea la literatura romantică, la filosofia lui Schopenhauer și la structura sufletască a poetului. Formele în care se face invocarea filosofului german și adîncirea procesului sufletesc ce se găsește la baza expresiei sînt lucruri pe care Vianu le cîștigă în mod incontestabil pentru cunoașterea poeziei lui Eminescu. Definiția însăși a „farmecului dureros“ eminescian avea să se impună imediat: nuanțîndu-i în sens freudian termenii, Călinescu avea să o rețină în explicarea psihologică a operei poetului. Expresia își găsește însă și o explicație pur literară; ea trebuie raportată la categoria stilistică a antitezei și văzută în relațiile ei strînse cu antiteza romantică. Vom reveni cu un alt prilej asupra acestui aspect al problemei. Țin să preîntîmpin însă de pe acum o obiecțiune care ar putea fi formulată: explicația acestui procedeu prin stilistica comparată nu are alt rost decît pe acela de a sublinia o anumită afinitate spirituală.

Într-un studiu special este preocupat autorul de *Pesimism și natură* în opera lui Eminescu.

În cuprinsul pesimismului romantic se pot distinge două atitudini fundamentale: avem un pesimism occidental, caracterizat prin sentimentul solitudinii în mijlocul naturii și prin conștiința demnității umane. Genul acesta de pesimism este ilustrat îndeosebi de poezia lui Alfred de Vigny și de aceea a lui Leopardi. Pesimismul eminescian se caracterizează însă cu totul altfel. El este în primul rînd o consecință a gîndirii poetului, care se aplică rostului lumii și constată absurditatea existenței sale: pîndită de neantul trecutului și de acela al viitorului, existența lumii nu este decît o clipă suspendată între două eternități de neant. Pesimismul său este alimentat însă și din alte izvoare: soarta omului de geniu, josnicia prezentului, dezamăgirea iubirii femeiești. În fața tuturor acestora poetul nu aduce claustrarea în sine și afirmarea propriei personalități, așa cum făceau scriitorii occidentali, ci renunțarea orientală.

Aceste atitudini deosebite fac ca aceeași idee să capete un timbru deosebit la Eminescu și la poeții apuseni. Astfel cunoscutul vers a lui Vigny din *Moise*:

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre,
care devine la Eminescu:

Lăsați-mă de somnul pămîntului s-adorm,
îndeplinește funcțiuni variate: la Vigny el exprimă oboseala unei vieți profetice, a vieții unui luptător, în timp ce la Eminescu exprimă tristețea unui contemplativ.

Impasibilă față de durerile și năzuințele omului, natura este văzută de romanticii occidentali ca un mare dușman. Eminescu n-o vede sub aspectul acesta și faptul are drept consecință caracterul mai dulce al pesimismului său. Poetul român face ca natura să apară încă în primele sale poezii, în poeziile retorice. Și s-ar putea spune că *Mortua est* este cel dintâi pastel eminescian. Pe măsură ce slăbește maniera retorică poetul se lasă atras de natură în aspectele ei luminoase. Uneori el percepe, alături de sonoritățile dulci și tulburătoare ale cornului, marile efecte de lumină de lună. Numeroase sînt poeziile în care aceste efecte își fac apariția, — atît de numeroase încît, cu mult înainte de Vianu, un cercetător al poetului se simțise ispitit de demonul statisticii: stabilise de cîte ori vorbește poetul de lună în versurile sale; iar un editor al operei lui Eminescu, Scurtu, intitulase volumul de poezii al acestuia *Lumină de lună*.

Ca poet al naturii, Eminescu se caracterizează prin asocierea în măsuri egale a elementului vizual cu cel auditiv. După Vianu, universul acustic al poetului este alcătuit din sunete moi, dulci, stinse, potrivite cu înțelegerea lumii ca o iluzie și cu sentimentul său de viață dulce și pasiv (p. 93). Afirmția caută să fie o caracterizare a întregii poezii a lui Eminescu, ceea ce depășește în mod cert realitatea. Poetul nu este un monocord și sînt numeroase momentele poetice în care universul său acustic apare tunător și tulburat. Nu numai atunci cînd este vorba de înfățișarea unei înclătări războinice, cum este cazul cu *Scrisoarea III*, ci și în poezii în care Eminescu se încarcă de atmosfera basmului, unde tema însăși ar trebui să impună eliminarea marilor sonorități și exploatarea penumbrelor acustice. Numeroase sînt pasajele care ar putea fi invocate în sensul acesta. Eu mă limitez la cîteva versuri din *Călin*:

De treci codrii de aramă, de departe vezi albind
Ș-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint.
Acolo, lingă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur-ude în văzduhul tămîiet;
Pare-că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.
Iar prin mîndrul întunerice al pădurii de argint
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;
Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic,
Cînd coboară în ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,
Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace,
În cuiabar rotind de ape peste care luna zace.
Mii de fluturi mici albaștri, mii de roiuri de albine
Curg în rîuri sclipitoare peste flori de miere pline,
Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare
A popoarelor de muște sărbători murmuitoare.

Cu mult mai apropiată însă de realitățile artistice eminesciene ne pare constatarea că natura este prietena omului și dovedește un interes omenesc pentru dragostea lui. Nu în sensul că poetul își desfășoară sentimentele sale într-un cadru adecvat de natură, ci în sensul că natura și dragostea se întrepătrund în așa fel încît natura însăși este supusă beției iubirii, ea se „erotizează“. În strînsă dependență de efectele pe care lumina lunii le determină în poezia lui Eminescu, sînt efectele rezultate din jocul apelor. De altfel, dintre toate lucrurile omenesti acela pe care criticul îl consideră ca aducînd afinități mai precise cu lumina este apa. Și la Eminescu lumina și apa se prezintă-ntr-o asociație frecventă.

Atras în mod deosebit de efectele luminii de lună, ochiul poetului se arată apt să perceapă cu precădere lucirile diafane. Eminescu nu este însă un pictor al formelor. Formele sînt plămîni statice și ele nu pot atrage pe un cîntăreț al iluziei universale. În forme, realitatea este împietrită, sustrasă mișcării, sustrasă devenirii. Ele sînt traducerea plastică a celui prezent etern despre care vorbea Schopenhauer. Prin aceste trăsături, susține criticul, ele nu pot soliciți spiritul lui Eminescu. Poet romantic, el hrănește aspirații către infinit și nedeterminat; pe el nu-l preocupă ceea ce stă, ci ceea ce devine. Sub raportul acesta însă, lumina pare a fi chiar simbolul devenirii: ea se modifică în chip divers, după orele zilei.

După cum vedem, concluziile la care ajunge Vianu studiind aspectul pe care natura îl are în poezia eminesciană sînt total opuse concluziilor la care ajungea atunci cînd vorbea despre raportul dintre filosofia lui Schopenhauer și opera poetului român. Pesimismul lui, ca și pesimismul lui Schopenhauer, izvorește din „gîndul despre structura statică a realității. Cine admite devenirea, poate primi și ideea îmbunătățirii progresive a lumii. Dar cine se decide pentru soluția pesimistă, trebuie neapărat să afirme că lumea aceasta este menită să rămînă pururea aceeași“. În cuprinsul a două capitole succesive Eminescu ne este înfățișat așadar ca un pesimist dominat de viziunea statică a lumii, dar și ca un cîntăreț al devenirii universale. Traducînd atitudinea lui în termeni de filosofie antică, observăm că după Vianu Eminescu realizează paradoxul de a reprezenta cele două concepții contradictorii, concepția heracliteană a mișcării permanente și concepția eleată a imobilității absolute²².

Un capitol aparte este închinat poemului *Luceafărul*, ale cărui izvoare directe le vede în basmul cunoscut al lui Kunisch, dar a cărui interpretare se îndrumază de asemenea către filosofia antică. În transfigurările pe care tema le suferă în cursul elaborării la care este supusă de poet, se poate urmări procesul de transgresiune a epicului și de reținere a elementului liric. Evident, un lirism de formă proprie, care nu exclude prezența unui cadru de baladă. Așa cum este, *Luceafărul* însemnează „expresia cea mai desăvîrșită a lirismului erotic și

filosofic“ al poetului și, aducînd o sinteză a principalelor sale categorii lirice, este imaginea esențială a lui.

Într-adevăr, categoriile lirice pe care le sintetizează poema sînt afirmate în întreaga operă a lui Eminescu. Avem astfel:

1. Nesațul dragostei, care rămîne nerăsplătită; 2. nostalgia stelelor; 3. melancolie; 4. seninătatea înaltă, în straturi suprapuse melancoliei; 5. demonismul, trăsătură principală în portretul moral al Luceafărului. El este *demonul* din poeziile tinereții, caracterizat cu trăsături din mitologia antică; ca în *Timaios* al lui Platon și în alte cosmogonii antice, el se naște din cer și din mare, din soare și din noapte; născut din elemente ale naturii, Luceafărul nu are viață omenească, prin care să se facă iubit de fată. El rămîne tot nemuritor, dar pentru mintea noastră nemurirea nu este decît o formă a morții; deci Luceafărul putea fi „un mort frumos cu ochii vii“. Însă un mort care răspunde la chemările dragostei nu poate fi decît un demon. Cătălina îl vede prima dată ca un înger: impresie falsă; a doua oară ca un demon: impresie justă, ce corectează pe cea dintîi. Demonismul este de sens păgîn: umere goale, brațe marmoreene, stăpîn al mărilor unde își cheamă iubita; deci Hyperion nu este decît zeul mării, Poseidon. Dovada o avem între altele în faptul că el poartă un toiag încununat cu trestii, care corespunde neptunianului trident. Întruparea însăși a lui Hyperion nu este decît o formă de metamorfoză a zeilor, după cum tot ca o metamorfoză trebuie interpretată și propunerea lui ca fată iubită, Cătălina, să fie prefăcută în stea, — ceva asemănător cu transformarea în constelație a păstorului Orion, asupra căruia se abătuse mînia zeiței Diana. Și concluzia lui Vianu se formulează în termeni categorici: prin Kunisch sau direct, schema generală și amănuntele din *Luceafărul* sînt împrumutate din vechea mitologie. Accentul esențial cade așadar pe elementul demonic din structura sufletească a lui Hyperion. Dar după ce urmărește ascendența în vechile mitologii, criticul urmărește personajul în posibilele sale semnificații actuale și subiective și ne spune că demonul „în psihologia eroticei lui Eminescu înseamnă bărbatul în a cărui alcătuire morală abstractă se frînge elanul de dragoste al amantei sale“.

De altfel femeia din *Luceafărul* este plăsmuită din pasta inferioară din care era făcută femeia din *Venere și Madonă* sau din *Scrisoarea IV*. Sub raportul stărilor erotice poezia aduce o sinteză de note discordante și grație acestei sinteze ea cucerește, în final, o înaltă seninătate. Peste frămîntările vieții reale, spiritul poetului se manifestă într-o ascensiune meditativă, care are drept rezultat seninătatea.

Sub luceafărul lui Eminescu trebuie să vedem pe Lucifer, îngerul purtător de lumină și revoltatul împotriva divinității. Revolta lui ispitise pe unii poeți romantici, care îl înfățișează ca luptător pentru dezrobirea spirituală a omenirii. În epoca romantică se realizau marile cuceriri de libertăți sociale, care justificau o viziune dinamică a lumii.

În poezia lui Eminescu, el nu are însă această funcțiune. Și nu

putea s-o aibă. Deși poetul român era considerat, la un moment dat, drept un cîntăreț al devenirii universale, el este readus totuși să participe la concepția statică a universului. În această calitate el era înapt să înfățișeze în poezia sa un Lucifer activ, deoarece l-ar fi dus la admiterea unei structuri diferite a universului, un univers în permanență mișcare. Pentru el acest univers static prezintă o structură tripartită: om, stea, Dumnezeu, trei entități imutabile și deci neconvertibile una într-alta. Tripartită era structura lumii și în filosofia schopenhaueriană, pentru care cele trei entități erau voința, ideile pure care obiectivau voința și răsfrîngerea acestor idei în inteligența omenească, ceea ce ne duce la lumea diversă a fenomenelor.

Vianu ține să afirme că nu poate fi vorba de o suprapunere de planuri între poezia lui Eminescu și filosofia lui Schopenhauer, că Dumnezeul atotputernic din *Luceafărul* nu este voința schopenhaueriană, că Luceafărul nu este o idee pură. Ceea ce corespunde însă și poate fi considerat ca o derivare schopenhaueriană este concepția tripartită a universului care, reamintim faptul, și pentru filosoful german și pentru poetul român are o structură statică. Ordinea statică a lumii nu poate fi înfrîntă și de aceea Hyperion nu poate deveni om, nici Cătălina stea. Și dacă poezia ajunge la seninătatea din final, este o dovadă mai mult că ea se leagă în același timp de filosofia antică, — a cărei concepție statică se încheia prin acceptarea stoică și senină a ordinii universului, — și de filosofia lui Schopenhauer, pentru care seninătatea era atitudinea pe care geniul o cucerea prin inteligența lui clarvăzătoare. În formula morală eminesciană au fuzionat astfel elemente ale romantismului german și ale filosofiei antice. Antică — și nu numai creștină — ar putea fi și concepția despre divinitatea transcendentă așa cum o întîlnim în *Luceafărul*. Nu numai în creștinism, ci și în filosofia platoniciană, divinitatea era văzută pe plan transcendent. Creștin pur ar fi fost elanul mistic de iubire prin care creatura să se poată confunda în creator, — așadar o transgresare a planurilor statice ale lumii. Dar la Eminescu nu întîlnim așa ceva. Sub sensibilitatea lui, vulcanică uneori, molcomă alteori, Vianu simte numai răceala concepției sale filosofice, pesimiste și antice.

După cum există expresii caracteristice unui individ, există și gesturi tipice pentru o persoană. Un astfel de gest, tipic lui Eminescu, este, după Vianu, înălțarea privirilor spre cer, ceea ce însemnează o „nostalgie platonice“, deoarece lucrurile se petrec ca în Phaidros al lui Platon.

Steaua este încărcată în poezia lui Eminescu cu o funcțiune simbolică, ea simbolizează iubirea nestinsă. Pînă la un punct, același lucru îl întîlnim și în *Luceafărul*. Faptul acesta subliniază și dimensiunile pe care este construită poezia. Sintetizînd, Vianu definește: „Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală, care permite o libertate demiurgică a mișcărilor. Din substanța privirilor îndreptate spre tărie, din sentimentul infinitului, din dimensiunea universalului,

este făcut *Luceafărul*". Definiția se impune să fie reținută pe planul examinării. Într-adevăr, cineva, ispitit de demonul separației arbitrare între stil și idei, s-ar putea întreba ce este *substanța* privirilor îndreptate spre tărie; s-ar putea pune de asemenea întrebarea ce este dimensiunea universală și cum se diferențiază de sentimentul infinitului, și mai ales s-ar putea pune aceeași întrebare ce s-a pus și cu alte prilejuri, cum se poate vorbi de o libertate demiurgică a mișcărilor în poezia lui Eminescu, atunci când universul poetului este prin esență de structură statică. Concluzia lui Vianu se clatină astfel prin contradicția termenilor pe care îi include.

Vianu are cu toate acestea o vagă intuiție a substanței artistice a acestei poeme, atunci când vorbește de sentimentul infinitului sau de dimensiunea universalului. Prin intensitatea aspirațiilor sale și prin dimensiunile spațiului în care se agită, Hyperion se încadrează literaturii titanice, care a cunoscut o bogată înflorire în veacul trecut. Văzut astfel însă, ascendența morală a personajului nu mai putea fi căutată cu predilecție în filosofia antică sau schopenhaueriană, ci în anumite opere romantice. Sfera la care trebuia raportată poema este în primul rând o sferă de literatură modernă, și numai în rîndul al doilea una de sisteme filosofice și de mitologie antică²³.

Cel din urmă capitol din cartea lui Vianu este închinat *armoniei eminesciene*. Problema armoniei este una dintre cele mai delicate din câte se pot pune în legătură cu poezia, atunci când prin armonie vrei să înțelegi și altceva, ceva mai adînc, decît o anumită eufonie realizată în straturile acustice ale expresiei. Armonia eminesciană preocupase încă de mai înainte pe Caracostea, care căutase să-i prindă esența prin raportare la același factor muzical în poezia lui Goethe și a lui Schiller. Vianu notează la rîndul său mărturia lui Schiller, pentru care percepția se desăvîrșește mai întîi difuz, fără un obiect clar și definit. Este o stare de penumbră a procesului de cunoaștere care favorizează apariția dispozițiilor muzicale ce dau naștere ideii poetice. În adîncul inspirației poetice se află deci o sugestie muzicală și din ea se desprinde atmosfera ce îmbracă întreaga poezie. Cîntecul acesta interior, care se sustrage cunoașterii raționale și care nu se confundă cu armonia acustică, este adevărata armonie a poetului. Mergînd în direcția aceasta tot mai adînc, criticul ajunge să stabilească o diferențiere precisă între elementele de fond ale operei poetice și elementele ei formale. Mărturia următoare, în care forma este imaginată sub un îndoit aspect și putînd avea, într-un anumit sens al ei, o existență separată de conținut, ne duce cu mintea la soluția pe care Maiorescu o da acestei probleme încă din 1867: „Forma concepută ca un înveliș unitar sub care se pot adăposti conținuturi dintre cele mai variate, forma generală, obiectivă și oarecum detașată de conținutul lucrurilor pe care le exprimă, este aceea pe care și-o reprezintă prozodia“. Alături de această formă externă există, este drept, o formă interioară,

care coincide „cu principiul adînc al inspirației, cu sentimentul de viață care l-a urmărit pe poet“.

Scriitorii anteriori lui Eminescu aduceau cîteva trăsături comune: credința în civilizație, orientarea spirituală către viitor, un crez progresist: toate acestea determinau la ei o atitudine optimistă, alimmentată în parte și de conștiința latinității rasei.

Trăsături de genul acesta se întîlnesc la Eminescu numai în unele poezii din prima tinerețe. Poezia lui nu-și găsește calea adevărată decît după ce elimină cu desăvîrșire civismul revoluționar din începuturi și renunță total la orientarea spirituală către viitor și civilizație, către progres și devenire și se complace în contemplarea exclusivă a trecutului și eternității ce rezultau din viziunea lui statică a lumii. Trecut, basm, natură — elementele în care se complace poetul român — determină la acesta o atitudine anticivilizatorie. Din toate lucrurile acestea rezultă armonia eminesciană: „se poate spune acum că armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de reîntoarceri în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și încheierea lor“. În concepția criticului se strecoară și de data aceasta aceeași supărătoare contradicție care ne-a întîmpinat și mai înainte. Scriitorul, căruia i se atribuie o viziune statică a universului, în care lucrurile sînt și rămîn în poziții imutabile, se bucură totuși de avantajul de a putea întui fluxul — așadar mișcarea — acelorași lucruri. Universul static al lui Eminescu este totuși un univers care se mișcă.

Această armonie adîncă poetul n-o percepe, ni se spune în continuare, decît în stările crepusculare ale minții, în extazul iubirii sau ca acompaniament al supremei odihne în moarte. Momentele muzicale sînt așadar asociate la Eminescu cu diminuarea conștiinței și cu coborîrea din starea personalității lucide, pe care poetul o desface de orice legătură cu rațiunea și civilizația.

Pe calea aceasta criticul definea locul ocupat de Eminescu față de înaintașii săi. Formula muzicală a acelora era determinată de o altă constelație spirituală: ei erau conștienți și mîndri de originea latină a rasei și credeau în progres. Ceea ce ne întîmpină la Eminescu este gîndul metafizic, care-și asociază erotismul și muzica, sentimentul naturii și îndrumarea către trecut, reacționarismul.

Lucrarea lui Vianu se încheie astfel în perspective sociale: în fața progresistului Alecsandri se ridică imaginea retrogradului Eminescu. Concluzia aceasta autorul n-o formulează în termenii preciși pe care îi întrebuițăm noi. Ea plutește însă peste toată scrierea sa și se degajează îndeosebi din cele din urmă pagini ale ei. Curioasă încheiere, pentru un studiu care debuta combătînd interpretarea socială a lui Dobrogeanu-Gherea și care arăta un dispreț atît de mare față de istoria literară. Studiul lui Vianu accentuează, este drept, elementul estetic în interpretarea operei lui Eminescu; în întregul lui însă, el este un studiu de critică și de istorie literară, cu timide propensiuni de literatură comparată, dar cu un interes puternic pentru istoria ideilor.

Într-adevăr, meritele sale trebuiesc căutate în ordinea aceasta. Dacă lăsăm la o parte bravada din prefață, dacă lăsăm la o parte contradicția între static și dinamic căreia autorul nu i se poate sustrage nici un moment, dacă lăsăm la o parte unele stângăcii în întrebuintarea metodei comparate — stângăcii firești pentru cineva a cărui formație nu este comparatistă — Vianu aduce în lucrarea sa și date pozitive: o subtilă caracterizare a unor momente lirice și, în ordine ideografică, stabilirea unor apropieri între poetul român și Schopenhauer. Capitolul pe care el îl închină acestui subiect este cel mai rezistent din întreaga operă dedicată de dînsul lui Eminescu și el aduce unele dintre paginile cele mai consistente din tot ce s-a scris asupra marelui poet.

Nu voi insista asupra celorlalte lucrări în care Vianu vorbește despre Eminescu. Cu studiul său despre influența lui Hegel în cultura română m-am ocupat în alte împrejurări, arătînd ce este hegelian sau prehegelian în datele hegeliene stabilite de autor. În tratatul său de *Istoria literaturii române*, Eminescu este înfățișat în linii mari în aceleași colori ca în studiul cu care ne-am ocupat pînă acum. Vianu pune la contribuție însă și materialul nou pe care îl aduceau studiile lui Călinescu și ediția lui Perpessicius și, insistînd îndelung asupra expresiei poetului, arată a fi reținut vechea lecție a lui Maiorescu și a fi primit în același timp unele sugestii rodnice din sfera de cercetări a criticii formaliste. Marile merite ale poetului sînt descoperite nu în poezia de concepție, așa cum credeau pe vremuri Maiorescu și Ghenea, ci în puterea cu care este cîntată natura și iubirea. Voi semnală apoi din paginile acestui studiu definiția ce se dă pesimismului eminescian, care nu este altceva decît deșteptarea bruscă, în lumină conceptuală, a omului care a dus pînă la capăt experiența iubirii. Voi nota în cele din urmă faptul că și aici ne întîmpină vechea lipsă de conciliere a staticului cu dinamicul în poezia lui Eminescu: într-adevăr poetul este arătat pe de o parte participînd prin iubire la eternitatea stearpă și încremenită, iar pe de altă parte el este înfățișat prin însușirea de a prinde în imaginile sale vizuale nu formele statice ci jocul schimbător al luminii, ca fiind atașat de aspectele dinamice ale vieții.

Cu Vianu ajungem la punctul final al evoluției criticii estetice aplicată lui Eminescu. Nu în sensul că, în afară de cele studiate de noi, în cultura română nu s-ar fi înscris și alte nume pe acest plan. Sînt mulți. Dragomirescu a creat o numeroasă școală de critici literari, dintre care unii au rămas credincioși sistemului, în timp ce alții, în urma unui contact mai îndelungat cu viața literară, aveau să se îndrumeze fie spre istoria literară, fie spre critica impresionistă. Vianu nu are cu Dragomirescu legături organice. Estetician prin formație și urmaș al lui Dragomirescu la catedra de estetică de la București, el se leagă de alte sfere intelectuale. Orientarea lui în istoria filosofiei și a literaturilor precum și gustul înnăscut pentru adîncirea în substanța unor sisteme contrarii de gîndire l-au pus în situația să aducă o mai largă înțelegere a fenomenului literar. De aceea, dacă facem ab-

stracție de entuziasmul juvenil al unor profesioni de credință metodologică, vedem că în aplicarea la literatură critica lui își asociază adeseori factorul istoric, ceea ce ne duce pe o cale mult mai potrivită pentru înțelegerea poeziei. Evident, istoria literară nu-și va putea însuși toate datele pe care le stabilește dînsul. Încadrarea ideologică a scriitorului nu ține îndeajuns seama de rolul pe care-l are influența operei literare, a operei poetice, nu numai în adaptarea de teme sau de atitudini, ci chiar în generarea ideilor. Sub raportul acesta studiul său se caracterizează într-o largă măsură ca un studiu de istoria ideilor, el caută să explice pe poet prin filosof și poezia prin filosofie.

Distincțiunea precisă pe care o stabilea Maiorescu între istorie și critică literară, pe care o împărtășea din plin Dragomirescu și pe care o afirmă în mod teoretic și Vianu, ajunge în cele din urmă să nu mai constituie o preocupare cardinală nici pentru critica estetică. Dacă ezităările unor critici ca Petrașcu sau Bogdan-Duică, în faza maioreșciană a activității sale, puneau în lumină greutatea de a pătrunde în gîndirea lui Maiorescu, practica literară a lui Vianu era în măsură să sublinieze faptul că cele două discipline considerate ireconciliabile, critica și istoria literară, puteau totuși să colaboreze armonios în interpretarea operei literare.

NOTE

¹ În cursurile reproduse la Anexe, D. Popovici datează articolul 1871. Ambele datări sînt corecte, pentru că *Direcția nouă...* a apărut în *Convorbiri literare*, 1871, nr. 6 (15 mai), 13 (1 sept.), 14 (15 sept.), 1872, nr. 6 (1 sept.) și 7 (1 oct.).

² Și totuși, nu e vorba în acest caz de o eroare de judecată critică din partea lui Maiorescu. Dimpotrivă, la data apariției articolului din *Convorbiri*, Bodnărescu realizase deja o mutație de tip eminescian a limbajului poetic (v. supra, nota 1 la cap. introd.). El fusese, pînă la apariția lui Eminescu, cea mai sigură promisiune a „direcției noi” și — am putea-o spune și astăzi — a întregii poezii românești a momentului. În aceste condiții, întuirea valorii lui Eminescu după primele trei poezii din *Convorbiri* (colaborările la *Familia cu lirică* în tradiție pașoptistă sînt neconcludente) e cea mai spectaculoasă expresie a unei vocații critice de excepție. Maiorescu nu avea cum să prevadă, însă, evoluția ulterioară a lui S. Bodnărescu, ale cărei premise nu se află în înzestrarea poetului, ci în capriciile istoriei, nefavorabilă lui. Bodnărescu e un poet foarte bun, absorbit și anulat de un poet genial cu care a avut neșansa de a se înrudi structural. Lucid, el a încercat o schimbare de formulă poetică, experimentînd, adesea cu grație, o clasicizare a versului românesc în *Epigramele* concepute pe linia Xenilor lui Goethe și Schiller. Destinul lui fusese însă decis în momentul apariției lui Eminescu.

³ Rezervele „cu mult mai serioase” formulate de Maiorescu față de Eminescu se cer interpretate însă luînd în considerare structura articolului, pentru că primul indiciu al ierarhizării valorice e ordinea în care sînt amintiți poeții discutați.

⁴ Caracterizarea criticii maioresciene ca o „critică de linie generală” și în Lovinescu (*Titu Maiorescu*, I—II, București, 1940) sau Pompiliu Constantinescu, pentru care Maiorescu e un critic „mai mult al generalului decât al individualului” — (*Scrieri*, vol. III, București, 1969, p. 518). Un punct de vedere opus și convingător argumentat susține, într-una din lucrările fundamentale dedicate lui Maiorescu, Nicolae Manolescu, demonstrând vocația analitică maioresciană pe baza *însemnărilor zilnice* sau a corespondenței — unde se poate descoperi o „critică latentă” — și explicând lipsa de interes pentru analiză în articolele publicate prin tipul de critică, „laconică, de intenții ironice și superior umoristice”, care cere sacrificarea („epurarea”) „plăcerii analizei cărților” (*Contradicția lui Maiorescu*, București, 1970, p. 189—196).

⁵ Remodelat de Schopenhauer, a cărui imagine asupra geniului o ilustrează articolul lui Maiorescu. Pentru relația gândirii maioresciene cu filosofia germană (în special Hegel, dar și Schopenhauer) esențiale rămân studiile lui T. Vianu: capitolul *Junimea din Istoria literaturii române moderne*, București, 1944 (redactată în colab. cu Ș. Cioculescu și Vl. Streinu), și celelalte lucrări (*Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu) reeditate în *Studii de literatură română*, București, 1965.

⁶ S-ar putea spune că opera lui Petrascu ilustrează o evoluție paradoxală: junimist prin structură, el a simțit, din orgoliu, necesitatea de a se delimita de junimism, ratând astfel o vocație critică reală. Întreaga activitate a acestui junimist rebel și renegat se definește în funcție de relațiile sale personale cu T. Maiorescu și numai în al doilea rând în funcție de opțiunea pentru o nouă formulă critică. *Delavrancea*, articolul de debut din *Convorbiri* (1887), e un excelent exercițiu analitic menit să susțină o judecată severă, motivată cu real talent și cu reală inteligență critică — două calități imediat recunoscute în cerul junimist, dar repudiate, cu articol cu tot, de Petrascu însuși, ca vădind o tendință critică unilaterală și distructivă, în ton — crede autorul — cu atmosfera convorbiristă, dar nu și cu structurala generozitate a propriei sale personalități. Despărțirea de Maiorescu, începută în studiul analizat de D. Popovici, devine programatică în lucrarea dedicată mentorului junimist în 1893 și publicată în volumul *Figuri literare contimpurane*; personalitatea, gândirea critică și rolul lui Maiorescu în cultura română sint discutate, aici, într-o manieră frapant antimaioresciană, adică apelând la mijloacele criticii științifice, desprinse de la Taine și Brandes: critica maioresciană apare ca un produs al unui anumit moment istoric, acum depășit, ca o etapă istorică încheiată, care ar putea supraviețui parțial prin integrare (alături de elementele unei critici moderne, „istorice și științifice”) într-o nouă formulă critică. În căutarea acestei sinteze, Petrascu, aspirând la rolul de ideolog al „generației artiste” și de teoretician al unei „noi direcții noi”, opusă învechitei „direcții noi” a lui Maiorescu, propune, teoretic, îmbinarea punctului de vedere estetic cu cel „științific”. Practic, această sinteză (încercată în studiul critic *Vasile Alecsandri*, 1894 sau *Dimitrie Bolintineanu*, 1932) se realizează prea arare. Petrascu nu se impune ca un critic novator sau ca un critic de direcție pentru că opțiunile și tonul criticii sale sint stinjenite vizibil printr-o voință de diferențiere față de maiorescianism care conduce la treptată abandonare a criticii estetice, fapt cel puțin curios pentru ideologul prezumtiv al „generației artiste”. În opoziție cu spiritul critic junimist, resimțit ca distructiv, Petrascu își caută, mărturisit „mica [sa] originalitate” în a studia, în exclusivitate, „calitățile scriitorilor și artiștilor” (v. *Biografia mea*), optînd pentru o critică de încurajare care ajunge, practic, la abandonarea criteriilor de selecție valorică, trădîndu-și astfel statutul și menirea. De la criticismul junimist, trecînd prin etapa recuperării istorice a literaturii pașoptiste, Petrascu se îndrumă, finalmente, spre o memorialistică encomiastică. Dar și în memorialistică, antipatia față de Maiorescu aruncă pete de umbră asupra *Icoanelor de lumină*, care devin documentul psihologic al unui complex niciodată depășit, deși cenzurat cu grijă: complexul Maiorescu. Pagi-

nile critice și memorialistica lui Petrascu dau impresia unui efort zadarnic de a exorciza demonica (omni)prezență a spiritului maiorescian.

Într-o interpretare de sens opus celei pe care am propus-o, Mihai Gafița vede în Petrascu un marginalizat prin edict maiorescian (v. *Fața ascunsă a lunii*, București, 1974, p. 509—521).

⁷ Cu sensul de „senzorial”.

⁸ Interpretarea poetului ca punct de convergență a componentelor noastre „nordice” și „sudice”, romantice și clasice, reapare periodic în critica românească. Un ultim avatar al ei ar putea fi recunoscut în cele două „ordini sapiențiale” studiate de Edgar Papu în lucrarea, fundamentală, *Poezia lui Eminescu*, București, 1971, p. 68. Prima ordine sapiențială „își are diferitele izvoare într-o arie extinsă din Tracia pînă în India, cu acoperire și asupra occidentului romantic (...). A doua ordine sapiențială, opusă celei dintîi, provine din spiritul *Eclesiastului* și al *Înțelepciunii*, atribuite lui Solomon”.

⁹ Parte din aceste studii, reeditate în G. Bogdan-Duică, *Eminescu. Studii și articole*, ed. Ecaterina Vaum, Iași, 1981.

¹⁰ Asupra concepției și metodologiei critice a lui Bogdan-Duică, D. Popovici, *Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică*, în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944; Marin Bucur, *Istoriografia...*, p. 344—349; Dumitru Petrescu, G. Bogdan-Duică, București, 1978.

¹¹ Reeditat în M. Dragomirescu, *Studii critice și estetice*, ed. Z. Ornea și Gh. Stroia, Studiu introductiv Z. Ornea, București, 1969.

¹² Dragomirescu e tratat de Popovici cu o severitate în multe privințe neîntemeiată, explicabilă însă, pe de o parte, prin reacția împotriva antiistorismului agresiv al „integralismului”, pe de altă parte prin rezultatele precare pe care le dă aplicarea esteticii dragomiresciene în activitatea criticului. Faimoasă e în acest ultim sens, grație comentariilor lui Lovinescu (*M. Dragomirescu, Știința literaturii și Somnoroase păsărele*, în *Critice*, vol. V, București, 1928), lecțiunea greșită a unui text care nu prezintă mari dificultăți: *Somnoroase păsărele* (Urarea „Dormi în pace!” i se pare criticului adresată florilor care dorm în grădină — v. ed. cit., p. 554). Cu toate acestea, neîntemeiată este, spre pildă, persiflarea teoriei celor două euri, teorie care avea să se impună în Europa prin celebrul *Contre Sainte-Beuve* al lui Proust. Asupra priorităților europene ale lui M. Dragomirescu în această privință, v. Leonida Maniu, *Introducere în opera lui Mihail Dragomirescu*, București, 1983.

¹³ Asupra căreia, Al. Tudorică, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, București, 1981.

¹⁴ În termeni metafizici, Dragomirescu prefigurează aici teoria receptării.

¹⁵ Prin metoda critică, Dragomirescu a compromis premisele fertile ale esteticii sale și a prilejuit numeroase comentarii parodice, printre care acelea ale lui Călinescu din *Cartea nunții*.

¹⁶ Ulterior, T. Vianu avea să revină, în repetate rînduri, asupra lui Eminescu. V. lucrările reeditate în *Studii de literatură română*, comentarea poemei *Memento mori* inclusă seriei sociogoniilor moderne în *Arghezi, poet al omului*, București, 1964, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955 etc.

¹⁷ Studiile de stilistică eminesciană (în afara capitolului din *Arta prozatorilor români*), în volumul *Studii de stilistică*, București, 1960. Asupra preocupărilor lui Vianu în domeniul stilisticii v. Ecaterina Țarălungă, *Tudor Vianu*, București, 1984; Ed. Papu, *Tudor Vianu. Protée ou le polymorphisme en critique*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1978, nr. 4.

¹⁸ În epoca postbelică, Vianu avea să se impună și ca un eminent comparatist, creator de școală și teoretician al domeniului (v. Victor Iancu, *Tudor Vianu, comparatist*, în *Analele Universității din Timișoara*, Seria științe filologice, IV, 1966, p. 151—216; Marin Bucur, *Dezvoltarea contemporană a comparatismului românesc*, în volumul colectiv *Istoria și teoria comparatismului în România*). Capitolul *Atitudini și motive romantice...* din *Poezia lui Eminescu*

prefigurează această preocupare, propunind de fapt, în plan metodologic, înlocuirea explicațiilor determinist-cauzale de tip sociologic prin studiul — comparativ — al motivelor și al tipurilor literare. Cît privește atitudinea contradictorie față de studiul istoric al literaturii de care vorbește D. Popovici, ea înseamnă de fapt disocierea între studiul intrinsec și cel extrinsec al operei literare. Aplicîndu-se asupra domeniului literaturii, studiul — istoric — al temelor, motivelor și chiar al ideilor e constant practicat de Vianu, care polemizează, în această etapă a activității sale, doar cu direcția sociologică sau cu direcția pozitivistă a școlii „istorice”. Opoziția estetic vs. istoric, netă la Dragomirescu, devine la Vianu opoziția între studiul intern și cel extern al operei literare.

¹⁹ Ipoteză lansată și demonstrată de Popovici în *Poezia lui Mihai Eminescu* (v. *Studii literare*, V, p. 39—40).

²⁰ C. Papacostea, *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, București, 1931 (sau în volumul *Eminescu și clasicismul greco-latin*, antologie și ed. Traian Diaconescu, Iași, 1982).

²¹ Vianu va reveni asupra preocupării de aici în articolul *Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru* (în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1960), ilustrativ pentru concepția sa de comparatist.

²² Convergența heraclitic-eleatic în opera eminesciană apare ca posibilă — și definitorie — în comentariul subtil al lui Mihail Zamfir pe marginea metaforei „clipei suspendate” (v. *Devenire heraclitiană și cenzură eleatică*, în *Viața Românească*, 1983, nr. 12).

²³ D. Popovici pregătește, cu această afirmație, terenul pe care se va construi propria sa interpretare: definirea fenomenului eminescian prin dubla tipologie romantică a titanului și geniului. Dar teza platonismului eminescian (prezentă la Maioreșcu, Papacostea etc. și esențială la T. Vianu) va fi admirabil reluată în lucrarea Rosei del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1961. Pe aceeași linie, ferm jalonată de Vianu, se înscrie și studiul ns., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, 1978.

II. CRITICA SEMĂNĂTORISTĂ

Atitudinea poporanismului față de problema Eminescu se leagă de atitudinea socialiștilor fără să se confunde cu aceasta, iar pe anumite linii ale sale se întâlnește cu critica semănătoristă. Criticul literar prin excelență al curentului este Ibrăileanu. Cum poporanismul nu este într-o largă măsură decît o funcțiune locală a socialismului, critica poporanistă va fi la rîndul ei o derivație din critica socialistă, față de care se diferențiază prin acceptarea unor limite impuse de realitățile etnice și prin accentuarea, ca element de valorificare artistică, a trăsăturilor specific etnice. Poporanismul era însă indicat să adîncească anumite aspecte din concepția lui Eminescu, în primul rînd atitudinea lui față de problemele sociale și economice ale poporului român. Și după cum am constatat în trecut, faptul acesta s-a realizat în parte prin studiile lui Ibrăileanu care definește poziția poetului față de socialiști.

Urmărind pe Ibrăileanu în faza primă a activității sale, am indicat în trecut liniile generale ale poziției poporaniste față de Eminescu. Nu vom reveni asupra acestor lucruri decît incidental, în cursul expunerii noastre viitoare închinată urmării raporturilor între Eminescu și mișcarea semănătoristă.

Poporanismul și semănătorismul se întîlnesc în cultul comun pentru țaran, dar cultul acesta avea izvoare diverse la cele două mișcări și viza oarecum obiective diferite. Poporanismul vedea în țaran elementul social local corespunzător proletarului cu care opera doctrina socialistă. În marea armonie universală țaranul acesta trebuia să fie primit cu formele lui proprii de manifestare, cu trăsăturile firești ale rasei sale. Factorii competenți trebuiau să se plece asupra lui și să-l îndrumeze pe calea progresului social, consolidîndu-i situația materială și salvîndu-i bogățiile spirituale. Mișcarea se caracterizează astfel prin varietatea unghiurilor sub care era privită țărănimea: pe plan politic, economic, etic și artistic, ea constituie marea realitate și marea preocupare¹.

Sub toate aceste aspecte este privită problema țărănească și de mișcarea semănătoristă, al cărei interes pentru țărănime nu deriva din sisteme de gîndire politică sau socială imaginate aiurea, ci dezvoltă preocupări existente anterior în cultura română. Din acest fapt decurge marea deosebire între cele două curente: legat de socialismul

internațional, poporanismul nu va da decât o atenție secundară elementului național în conceptul său despre țaran: ridicat pe date locale, sămănătorismul face din naționalism nota esențială într-un concept în care factorul social își păstrează cu toate acestea importanța lui incontestabilă. Poporanismul este un sistem social general aplicat unei realități românești; sămănătorismul este o doctrină naționalistă cu propensiuni sociale. Poziția specială pe care fiecare din aceste mișcări o are față de problema țărănească este revelatoare și pentru poziția lor față de Eminescu: acceptat și urmat de poporaniști pentru aspectul social al luptei sale în favoarea țaranului, el devine zeul mișcării sămănătoriste prin caracterul naționalist al aceleiași lupte. Înversunata luptă politică a lui Eminescu se prelungește în furtunoasa activitate naționalistă a lui Nicolae Iorga și pe calea aceasta ecouri ale ei pot fi surprinse încă în zilele noastre. Aprobata de unii și combătută de alții, Eminescu constituie una din marile probleme ale culturii românești și soluția ei este într-o măsură dependentă de soluția giganticei lupte ce se dă în zilele noastre între național și internațional.

Despre sămănătorism s-au scris mai multe studii, mai mari sau mai mici². Cu excepția mărturiilor care vin de la marii luptători ai mișcării, toate celelalte, polemice sau apologetice, nu merită cinstea unei mențiuni speciale. Subiectul a ispitit într-o țară în care penele sînt rodnice și el va continua să ispitească, desigur.

Dacă facem abstracție de orice precedente ideologice, certificatul de naștere al mișcării îl aflăm în articolul *Primele vorbe*, probabil al lui Vlahuță, publicat în primul număr al *Sămănătorului*. Revista apare la îndemnul marelui om de școală Spiru Haret, la 2 dec. 1901 și este condusă de Al. Vlahuță și George Coșbuc. Articolul sublinia „sfînta grijă a întăririi și-a înălțării neamului acestuia”, el arăta că scriitorii, absorbiți prea mult de durerea proprie, s-au depărtat de „marea viață a poporului, de marile lui suferinți și aspirații”, și-i îndemna pe aceștia să se întoarcă la iubirea de țară, de popor, de datine și de limbă, le recomanda „evlavie pentru trecutul glorios al neamului”. Și fără să-i amintească numele, autorul articolului-program își întemeia îndemnurile pe autoritatea lui Eminescu: „suflați colbul de pe cronici, cum zice poetul, și faceți să renască virtuțile bătrînilor de atunci în sufletul tinerimii de azi”. În cultul ei precis afirmat pentru trecutul național, noua revistă descindea așadar de-a dreptul din Eminescu. Idei asemănătoare îl însuflețesc și pe George Coșbuc în articolul programatic *Uniți*, apărut în numărul 2 al revistei (9 dec. 1901): „noi cu literatura astăzi nu mai stăm în mijlocul istoriei noastre, nu stăm nici în mijlocul tradițiilor noastre, nu stăm mai ales în mijlocul poporului nostru”. În continuare se recomandă unirea scriitorilor în urmărirea unui ideal de cultură pentru popor: răspîndirea luminii în popor pe de o parte, literatură pe bază națională pe de altă parte.

Locul pe care poetul îl ocupă în preocupările generale ale noii publicații este definit de aproape pentru prima dată de Ilarie Chendi,

în articolul *Creangă și Eminescu*, apărut în nr. 28 din anul I³. Criticul constată o „perfectă înrudire sufletească” între cei doi scriitori, porniți deopotrivă să guste viața primitivă a țaranului moldovean, din a cărui fire păstrasera mult: amîndoi cultivau un fel de naționalism local, manifestat mai ales în iubirea plină de gelozie pentru limba locală, pentru termenii dialectali. Orientați pe deplin în literatura poporană, fiecare o pune la contribuție în felul său: Creangă prelu-crînd-o, Eminescu afirmînd că orice poet trebuie să se încălzească la „vatra strămoșească a literaturii populare”. Amîndoi aduceau „o înțelegere desăvîrșită asupra condițiilor de viață și cultură națională. Nu naționalismul de bilci și de stradă, de care e capabil orice aventurier politic, ci cultivarea ideilor fundamentale de conservare etnică, a tradițiilor moștenite, a tot ce constituie caracterul puritan de rasă — iată ce-i preocupa. Alături de cultul limbii și literaturii populare, alături de dragostea pentru trecut, ei mai aduceau și „exclusivismul de rasă”, și urau în măsură egală straturile de străini și cosmopolitismul. Toate legăturile acestea sufletești între Creangă și Eminescu erau socotite de Chendi drept „legături sfinte, care ar trebui să unească pe toți scriitorii români de valoare”. Ceea ce interesa pe sămănătorii în primul rînd era așadar naționalismul exclusivist al poetului, pe care ei îl propuneau ca ideal scriitorilor contemporani. Articolul lui Chendi, căruia nu i s-a dat atenția meritată de către cercetători, este cea mai concisă și mai adecvată delimitare programatică a sămănătorismului. El va fi reluat și nuanțat, dar toate manifestările ulterioare de ideologie literară ale curentului se vor desfășura pe liniile indicate de criticul ardelean. Unele trăsături proprii poeziei lui Eminescu le semnalase și Vlahuță, pentru care postumele păreau străbătute de suflul tragic al bibliei și de înțelepciunea bătrînească a cronicilor. Deși datînd din începuturile sale poetice, Eminescu dovedea într-insele o cunoaștere desăvîrșită a limbii, a credințelor și datinelor strămoșești, precum și o iubire fără margini de țară și de neam. În raport cu producțiile literare ale poporului îl judecă pe Eminescu și poeta ardeleană Maria Cunțan, care se întreba, în paginile aceleiași reviste, ce ar fi devenit poetul român dacă s-ar fi născut între germani. La români, el a apărut prea de timpuriu: l-au omorît ideile. Trebuia să vină după Coșbuc — altă mare admirație a poetei, — să prelucreze materialul poporan adunat de acesta. Pentru că adevărata literatură română nu se putea întemeia decât pe producțiile literare ale poporului. Coșbuc puneau temeliile; altcineva trebuia să construiască templul. Acesta ar fi trebuit să sintetizeze talentul original al lui Coșbuc, spiritul vast și geniul artistic al lui Eminescu și inima nobilă a lui Alecsandri: așa își închipuia dînsa pe „un Goethe al românilor”.

Îndrumare către popor, cultul naționalismului exclusivist și îndemnul adresat scriitorilor contemporani de a-l urma pe calea aceasta, iată ce se desprinde din primele manifestări ale *Sămănătorului* în legătură cu Eminescu. Interesul revistei față de poet nu se limitează

însă numai la aceste date. Pietatea față de el s-a tradus în primul rînd în adîncirea operei. Semănătorii au dezgropat articolele de ziar ale poetului și tot lor le revine meritul de a fi studiat cei dintii — și cu o competență pe care n-a depășit-o știința ulterioară — manuscrisele acestuia. Nerva Hodoș, Ilarie Chendi și Ion Scurtu sînt cei dintii în ordine cronologică și printre cei mai competenți cercetători ai operei eminesciene inedite. În coloanele *Sămănătorului* se publică o mare parte din poeziile eminesciene rămase în manuscris; se publică unele scrieri în proză, se reproduc anumite aforisme și se arată un interes particular pentru activitatea dramatică a poetului. Aici apar anumite fragmente din dramele *Bogdan Dragoș*, *Ștefăniță Vodă*, din romanul *Geniu pustiu*, precum și o infinitate de poezii, unele desăvîrșite ca formă. Dintre toate acestea amintesc o bucată mai puțin pusă la punct, dar de o importanță aparte pentru concepția artistică a lui Eminescu, *Geniu și talent*.

Revista adăpostește de asemenea unele mărturii în legătură cu poetul, precum și un mare număr de articole în care sînt tratate probleme speciale privind opera lui. Unul dintre cei mai activi cercetători este incontestabil Ion Scurtu, care publică la Leipzig în 1903 un studiu biografic: *Eminescus Leben und Prosaschriften*, considerat drept cea dintii biografie bună a unui scriitor român. În paginile *Sămănătorului* Scurtu studiază drama lui Eminescu, se arată preocupat de raportul dintre poetul român și Schopenhauer (studiind teza lui Pătrășcoiu), urmărește legăturile lui cu diferite provincii românești, părerile sale în legătură cu tinerimea, cu problema evreiască și altele.

Criticul literar cel mai autorizat al revistei a fost însă Ilarie Chendi. Acesta se arată de asemenea preocupat de opera postumă a lui Eminescu, din care avea să dea o colecție și pe care o discută în mai multe articole⁴. Vom semna în ordinea aceasta nota cu care însoțește publicarea poeziei *Demonism*, care îi pare un moment uriaș cosmogonic. Poezia făcea parte dintr-o lucrare de mari proporții rămasă în stare de proiect și intitulată *Demon și inger, o tragedie*. Fragmente din această tragedie se păstrau și în alte bucăți, între altele în *Mirodonis*, poemă închinată iubitei lui Lucifer, — și ele dețineau un loc important în poezia filosofică a lui Eminescu. Operei inedite îi închină Chendi de asemenea articolul *Humorul lui Eminescu*, în care el urmărește să pună în lumină ironia romantică eminesciană. Poezia cu notă humoristică a lui Eminescu este necunoscută, deși adevseori ar merita să fie studiată pentru cunoașterea personalității poetului. Acest gen a fost cultivat de poet îndeosebi în tinerețe; din el face parte, între altele, poezia *Mitologicele*, în care întîlnim un humor puternic, ironie la adresa zeilor și a naturii, așa cum făceau și grecii în unele poezii cu zeii lor. În erotică, Eminescu a fost în general profund serios: iubirea este sentimentul pe care el l-a tratat cu mai multă sfîntenie. Cu toate acestea, postumele cuprind două poezii în care și iubirea este tratată humoristic. *Diamantul nordului* și mai cu seamă

Antropomorfism, în care este batjocorită iubirea statornică și naivitatea celor ce smulg acest sentiment din sferele lui senzuale și-l ridică în zone eterice. Humor simplu și concis, dar figurat, întîlnim și în poema *Călin Nebunul*, căreia poetul i-a dat forma definitivă; și un humor șagălnic avem în începutul poemei *Miron și frumoasa fără corp*.

Atitudinea revistei *Sămănătorul* față de Eminescu era definitiv fixată la data la care Iorga ia conducerea publicației. Faptul acesta se petrece în 1903 și însemnează un moment hotărîtor în dezvoltarea literaturii române din secolul nostru. Personalitatea puternică a istoricului avea să imprime mișcării o energie inițială atît de mare, încît ea avea să se extindă printr-o serie de publicații peste tot pămîntul locuit de români și să se prelungească, prin *Gîndirea*, pînă în timpuri apropiate de noi. Avînd ca obiectiv imediat exploatarea prin literatură a datelor locale, sămănătorismul se arată totuși preocupat de mișcarea literară străină contemporană. Curiozitatea lui Iorga și a scriitorilor grupați în jurul lui se aplica deopotrivă poeziei americanului Whitman și poeziei simboliste a unui Paul Verlaine. Orientarea este prin urmare cu mult mai vastă de cum se credea și continuă să se creadă și cecitatea literară de care mișcarea semănătoristă a fost acuzată este într-o largă măsură o legendă. Altfel stau însă lucrurile în domeniul ideilor. În această ordine semănătorii au practicat într-adevăr exclusivismul, și naționalismul intransigent al lui Iorga era de natură să ridice împotriva sa pe toți cei ispițiți de noile idei. Mai mult decît oricare dintre semănătoriști Iorga face ca admirația pentru Eminescu să depășească sfera poeziei și să transforme pe poet într-un stindard de luptă politică și națională. Îi trebuise societății românești un sfert de secol ca să poată asimila substanța articolelor eminesciene din *Timpul* sau din *Curierul de Iași*. La o dată la care partidul conservator se îndruma tot mai mult către declin, doctrina conservatoare pentru care militase poetul dădea naștere unei mișcări cu caracter naționalist și conservator, cu puternice preocupări culturale. Dintr-însa avea să ia naștere Liga Culturală care avea să lupte pentru realizarea statului cultural visat de poet, un stat întemeiat pe cultură și democrație țărănească.

Prin Iorga, problema raporturilor între semănătoriști și Eminescu devine atît de complexă încît nu se poate urmări aici decît în liniile mari⁵. Pentru marele animator al curentului, Eminescu n-a fost numai un poet; el a fost într-o măsură egală „un cugetător, un luptător, un profet, — da, un profet ca profeții vechii Iudee, biciuind și arzînd de o parte, sfătînd și revelînd de alta, — în numele aceluiași dumnezeu al înțelepciunii“. Pricina suflătească a nebuniei sale n-a fost năzuința înfrîntă către un ideal de artă ci „zădărniciia luptei sale de cugetător într-o societate trîndavă și robită plăcerilor: puterile mari, care puteau revoluționa din afară, zăvorîte înlăuntru prin indiferența mediului de plumb, au distrus“. Astfel stînd lucrurile, poetul nu poate fi înțeles ca un estetic al Franței sau Italiei din secolul XIX, preocupat

de sine și lipsit de înțelegere omenească socială; el este un suflet de luptător, cald și comunicativ, care a simțit totdeauna nevoia de a se răspîndi. Activitatea lui trebuie așadar să fie cunoscută și adîncită sub toate aspectele ei. Publicarea recentă a romanului *Geniu pustiu*, pe care poetul îl scrisese la vîrsta de 19—20 ani, pe cînd era student la Viena, nu putea fi decît bine venită: departe de a scădea ceva din gloria poetului, romanul îi pare pe măsura poeziilor de tinerețe cu care era contemporan. El aducea o limbă frumoasă, aducea imagini puternice și un mare avînt. Și apoi, prin ideile sale romanul **anticipează** pe marele luptător de mai tîrziu: se desprinde din el convingerea „că numai din viața celor mulți și curați, a țăranilor, se poate desface și vitejia și frumusețea, și partea a doua e o epopee țărească în limba minunată de la țară“.

Lucrurile acestea le afirmă Iorga în articolul *Un roman de Eminescu*, publicat în *Sămănătorul*, an. III, nr. 2 din 11 ianuarie 1904. Încă de mai înainte vorbind despre cartea amintită a lui Scurtu, el arătase cum se ogîndise poetul în spiritul generației contemporane lui și cum se ogîndea el în spiritul generațiilor următoare. Dintre contemporani unii l-au dușmănit; Hasdeu însuși nu l-a cruțat de sarcasmul său; alții, prietenii, l-au acceptat fără să-l înțeleagă. O singură excepție se poate semna — Iorga nu spune de cine este vorba, dar excepția însemnează neîndoios Titu Maiorescu. În fața acestora, a căror inconstiență mergea pînă la îndrăzneala de a-i corecta stilul, poetul trecea nepăsător aruncînd în urmă „aurul uimitor al frumuseții nouă“. Provocată de boală, de durerea neamului său, de oboseala muncii de gazetar, nebunia făcu mai tîrziu pe poet popular. Tineretul își manifestă admirația lăsînd să-i crească plete, uitîndu-se crunt, lăsîndu-se cucerit de gînduri tenebroase și sentimente oculte. Generația următoare a văzut în Eminescu un romantic despărțit de bună voie de o lume pe care, ca artist, avea dreptul s-o disprețuiască. Este teoria „turnului de fildeș“ al izolării de viața socială, pe care ar fi privit-o „nepăsător și rece“. Poetul ar fi avut o simpatie oarecare pentru timpurile cele foarte îndepărtate, ar fi privit cu compătimire către cei nevoiași, dar mai presus de orice el dorise distrugerea neamului omenească, o distrugere pe care neamul omenească o merită de altfel din plin. „Scrisese puțin și greu, amestecînd blestemul pentru realitate în rugăciunile lui către ideal. Un zeu sinistru tăiat în marmoră neagră“.

Imaginea se dovedea însă falsă. Articolele de ziar ale poetului puneau în lumină un suflet cald, urmărind binele întregului neam din care făcea parte. Eminescu nu era numai un mare cititor, ci și un mare comunicativ și un scriitor foarte productiv. Tînăra generație vedea așadar într-însul o minte însetată de cunoștințe, un suflet doritor de a se împărtăși altora, o inimă a cărei bunătate nu cunoștea margini, un ochiu ațintit către ideal. Ea a simțit în poet puterile unei

rase sănătoase și nevoia de a pune aceste puteri în lucrare pentru izbînda culturii adevărate.

Generația tînăra nu se mai lăsa deci sedusă în mod exclusiv de farmecul poeziei eminesciene. În mintea ei, imaginea poetului astral se întregea cu imaginea profetului rămas în mijlocul societății pe care voia s-o smulgă din rădăcinile ei și s-o îndrumeze pe căile largi ale binelui și adevărului. Poetul înceta de a fi numai poet; pentru un spirit luptător cum era Iorga și pentru o mișcare de luptători cum era sămănătorismul, el devenea un mare luptător în slujba neamului său.

Vor fi apreciate așadar în mod cu totul excepțional articolele sale de ziar, din care Scurtu publica atunci primul volum⁶. Eminescu, poetul care a murit nebun, a aprins multe imaginații și a făcut multe victime: ca Byron, ca Musset. Cei care s-au lăsat influențați de sentimentele cîntate în poezia lui n-au cunoscut însă pe adevăratul Eminescu. Poetul n-ar fi consimțit în nici un chip să fie socotit drept un tip de cîntăreț al nimicniciei și ar fi cerut să i se reconstituie personalitatea pe baza întregii sale opere. „Nici ca să se înalțe pe cerul negru unde trece Hyperion cu zîmbetul de durere și dispreț al razei sale, nici ca să se împietrească în chipul unui sublim zeu fără legături cu toate ale pămîntului, nici pentru această glorie falsă n-ar fi jertfit el ceea ce trebuia să prețuiască mai mult decît orice: conștiința sa deplină de om care știe, crede, înțelege, iubește și urăște și care, deci, pînă la sfîrșitul zilelor ce-i sînt îngăduite, alege, propovăduiește și luptă. Nu, el n-ar fi consimțit, de dragul nici unei teorii și nici unui ideal estetic, să se izoleze din viața întreagă a poporului său, dintre cei pe care-i avea materialicește lîngă dînsul, dintre șirurile înaintașilor, de la poarta viitorului prin care zărea așa de departe; el n-ar fi simțit plăcerea să se rupă din curentul îndelung, așa de firesc și de binefăcător, care de la întîia licărire a sufletului românesc duce pînă în zilele noastre, trecînd de la un ales al neamului la celălalt.“

Acestui suflet complex, Bucovina îi dase idealismul lui Pumnul; Blajul, conștiința luptătoare a rasei; Viena și Berlinul, filosofia germană curentă, care avea să devină un element al gîndirii și simțirii sale. Activitatea la *Curierul de Iași* îl arată în plinătatea puterilor sale spirituale: prin lărgimea sa de vederi și prin cumințenia sa, poetul amintea pe Mihail Kogălniceanu în epoca de maturitate a acestuia: „E o uimire cită bogăție, noutate, logică, prevedere, căldură, cită mare și curată înțelepciune de om superior, genial, se cuprinde în acele buletine politice, dări de seamă teatrale, notițe despre cărți, care aveau singura menire de a umplea coloanele goale ale biete foite ieșene. La fiecare moment, marea sa putere de intuiție fixează puncte sau deschide perspective cu totul nouă. Din viața sa trecută, cunoștea tot prezentul românilor, în cîțiva ani căpătase o vedere clară asupra trecutului lor întreg, păstrase toată vigoarea spiritului său filosofic,

și oricînd el stăpînea subiectul său, fie și atins în treacăt, de la uimitoare înălțime.“

Admirația lui Iorga atinge aici forme lirice. În lupta literară care avea să urmeze și în cursul căreia marele învățat avea să înfrunte adeseori cele mai de seamă talente ale zilei, sub scutul astralului autor al *Luceafărului* aveau să fie pronunțate verdicte pe care timpul le va confirma în parte, le va atenua în cea mai mare parte.

Din numărul mare de articole pe care Iorga le închină lui Eminescu de-a lungul întregii sale cariere de critic și istoric literar, nu voi semna decât capitolele dedicate poetului în tratatul de *Istoria literaturii românești contemporane*. Eminescu este urmărit în volumul I al acestei lucrări care apare în 1934, așadar la data la care apărea și primul volum din studiul închinat de Călinescu operei poetului.

În lucrarea aceasta învățatul istoric ne da un studiu sintetic, în care vederile sînt adîncite prin judecarea comparativă. În întregul ei însă opera nu este dintre cele mai fericite: nici ca putere de analiză, nici ca plan de expunere, nici prin calitățile ei de stilizare, ea nu constituie un punct de plecare pentru o interpretare nouă a poetului. Asaltat de idei, istoricul sfarmă subiectul și ajunge la unele combinații capricioase de principii: expunerea biografiei și a dezvoltării operei sînt urmărite în încrucișarea și suprapunerea lor cronologică fără ca faptul să se justifice prin stabilirea unui raport special între ele; deși studiată în evoluția ei cronologică, opera este distribuită totuși în capitole a căror denumire n-a fost determinată de cronologie ci de alte criterii. Ca exemplu amintesc capitolul intitulat *Eminescu luptător politic*, în care vorbește, este drept, despre satira poetului și despre *Doina*. Alături de acestea se discută însă pe larg *Luceafărul*, în care nu se semnalează nici un element de luptă politică. Poema capătă o interpretare personală: într-însa avem toată povestea iubirii lui Eminescu. Este vorba aici de un suflet înalt coborît la realitatea mărginită a unui sentiment, de un cîntec puternic și pur care traduce patima împărtășită; se semnalează metrul în ușoară „alunecare în ireal“ al poeziei, fluiditatea ei neegalabilă și farmecul limbii. Este urmărită apoi poezia de iubire a lui Eminescu traducînd uneori sentimentul de fericire, alteori regretul părăsirii sau dorința de moarte. Ni se spune în continuare că *Doina*, *Criticilor mei*, *Sara pe deal*, *La steaua*, *Vezi rîndunelele* sînt cele mai frumoase pagini de poezie din întreaga literatură română; că piesa *Lais*, tradusă din Augier, este mai puțin o traducere și mai mult o creațiune proprie pe urzeala aceluiași idei. Sîntem asigurați apoi că poetul se apropia de Veronica cu o adevărată simțire religioasă și, ca documentar probabil, se reproduc citeva versuri ale poetei, pline de amintirea lui Eminescu. Cu aceasta se completează capitolul despre Eminescu luptător politic. Mai semnificativ însă este capitolul intitulat *Influența lui Eminescu*.

Noul Alecsandri, în care se urmărește influența lui Victor Hugo asupra poetului de la Mircești.

Ceea ce surprinde în primul rînd la poet este înalta conștiință românească la care el ajunge foarte de timpuriu. Faptul acesta nu se putea explica prin șederea la Cernăuți, oricît de înaltă ar fi fost temperatura națională din jurul profesorului Pumnul. În capitala provinciei, Austria exercita o influență nefastă, ea steriliza sufletele. În căutarea unor școli milostive Eminescu ajunge și la Blaj. Aici el și-a dat seama pentru totdeauna de perfecta unitate a neamului românesc, pe baza căreia avea să construiască un ideal politic conturat cu precizie. La data aceasta prindea corp tot mai puternic spiritul panromânesc a cărui promovare este în primul rînd opera revistei *Familia*, unde Iosif Vulcan adăpostea produse literare de pe întreg cuprinsul românesc. Îmbinînd spiritul bucureștean cu spiritul luptătorilor ardeleni, Eminescu devenea reprezentantul cel mai strălucit al acestui panromânism, care avea să-l ducă în scurtă vreme la atitudini ostile față de unele popoare cu care românii se aflau în contact: rușenii și mai cu seamă ungurii. În lupta pentru apărarea drepturilor poporului său, el trebuia să meargă la documentarea istorică. Și într-adevăr poetul dă dovadă nu numai de interes pentru această disciplină, ci și de o serioasă pregătire. Din concepția lui despre unitatea neamului românesc a luat naștere inițiativa congresului de la Putna, a pelerinajului la mormîntul lui Ștefan cel Mare. Nu era vorba numai de comemorarea pioasă a trecutului, ci și de îndemnuri pentru viitor: trebuia să se fixeze o singură direcție spirituală pentru noua generație, să fie semănați germenii unei dezvoltări organice. Trecutul nu trebuia socotit drept un obiect de imitat, ci baza de plecare pentru afirmarea unitară a generațiilor viitoare. Acestea trebuiau să-și creeze forme proprii de manifestare „în mod empiric, din împrejurările particulare ale fiecărui popor și ale fiecărei țări“.

În mijlocul preocupărilor sta națiunea: în *Federația* din Budapesta el făcea afirmația că legiuirea trebuie să fie adaptată trebuințelor poporului; că industria trebuie să fie a națiunii întregi, nu a individului și că aurul trebuie să fie de asemenea al națiunii. Naționalismul poetului nu exclude prin urmare unele măsuri cu caracter pronunțat socialist.

Trecutul își avea valorile sale și ele trebuiau cultivate. Din această concepție ia naștere poezia *Epigonii*, în care Iorga vede o replică a poetului față de critica negativistă a lui Maiorescu. Poezia era un imn adus literaturii anterioare, „simplă și plină de credință“; ea era în același timp o critică adusă poeziei „raționate“ izvorîtă din inimi seci și cîntată de harfe zdrobite. Atașat de poezii vechi, naivi ce se îmbătau de ideal, Eminescu ridică în *Epigonii* săi un protest față de sentința maioresciană.

Manifestîndu-se pe planul acesta, nu s-ar putea susține că între Eminescu și cercul *Convorbirilor* a existat o legătură sinceră; oricît

de mult scriitorii Junimei s-ar fi crezut îndreptățiți să-i corecteze scrisul, poetul era prea mare ca să încapă acolo. El era în același timp un spirit prea critic și prea orientat în literaturile europene ca să nu-și dea seama de micimea celor mai numeroși tovarăși ai săi, să nu descifreze bunăoară reflexele spaniole în cutare operă originală română.

Atașarea de trecut însemnează în primul rând atașare de tradiție. În clipa în care părăsea calea sănătoasă a tradiției sale, un popor ajungea să piardă orice bază de rezistență față de influențele ce se îmbulzesc din afară. Nefastă era, pentru români, influența austriacă; dar ea nu era numai nefastă, ci și fatală: nemaigăsindu-se în continuarea unei tradiții istorice, poporul român trebuia să-și ascundă neantul sub haina strălucitoare a civilizației străine.

Un tradiționalist convins apare poetul în lupta pe care o desfășoară coloanele ziarului *Timpul* și căreia îi dă un caracter doctrinar. Tot ce nu se afla în linia tradiției devenea pentru el o formă goală și împotriva ei se ridica cu toată tăria. Să nu ne prindă mirarea prin urmare că el privește cu oarecare dușmănie însuși războiul pentru independență, din care nu vedea decât suferințele soldaților purtați pe cîmpul de luptă. Activitatea desfășurată la ziarul conservator nu urmărea realizarea unor obiective indicate de conducerea partidului, ci traducea convingerea sa. Eminescu dovedește aici nu numai cunoștințe temeinice de istorie, ci și capacitatea rară de a încadra faptul izolat în „maiestroasa curgere a dezvoltării istorice“. El concepe națiunea ca o ființă organică cu dezvoltare naturală; apărindu-i drepturile și structura, poetul ia atitudine antiliberală și antirevoluționară. Liberalismul individualist este firesc în Occident, în Franța, dar el este nepotrivit în societatea românească lipsită de subconștientul „unei vechi culturi orășenești“. Urmărind crezul politic al poetului, Iorga aducea în epoca *Sămănătorului* o adeziune entuziastă. De data aceasta adeziunea lui cunoaște rezerve care uneori ajung pînă la o condamnare categorică. Natural, nu în ceea ce privește cultul tradiției și al sentimentelor naționale; rezervele sale se aplică îndeosebi unora din concluziile deduse de poet. Atacurile acestuia contra liberalilor îi par nejustificate uneori: acuzarea că unii adversari politici ar fi de origine străină este neîntemeiată; nu toate formele introduse de liberali trebuiesc condamnate, iar războiul din 1877, față de care Eminescu nu avea nici un fel de simpatie, îi pare lui Iorga un moment important și necesar de afirmare a naționalității. Distanța sentimentală limpeză așadar contururile concepției naționaliste a poetului, eliminînd excrescențele de esență polemică.

Un loc important în biografia poetului îl ocupă activitatea sa dramatică, minoră și plină de aventuri plăcute și neplăcute. Ea îl îndreptățește să se pronunțe în problemele de teatru și tot ea explică o parte din opera lui literară. În începuturi, Eminescu a fost ispitit

de personaje din istoria poporului român indicate să fie tratate în drame. De atunci datează unele proiecte de dramă, între care sînt amintite *Mureșan*, *Bogdan Dragoș*, *Ștefăniță Vodă*. Legăturile cu teatrul au avut însă și o altă urmare, pe care Iorga ține s-o sublinieze: ele au ridicat spiritul poetului la o înălțime superioară nivelului vieții, l-au ridicat în fantezie, în supraréal. Grație lor, Eminescu ajunge să gîndească în simboluri și să se exprime în mărețe comparații; grație lor, inspirația lui îmbracă în începuturi aspecte demonice. Aspectele acestea ne întîmpină în primul rînd în *Geniu pustiu*, în care Satan și Toma Nour nu sînt decât expresia simbolică a poetului însuși. Gestul teatral poate fi urmărit și în anumite poezii lirice. În forma ei primă, poezia *Mortua est* suna a Byron „dar și a supremei încordări de la rampă“. Purificată cu vremea de rezidii dramatice, poezia avea să se caracterizeze numai prin fantezia ei dezlănțuită care se organiza după logica poetică și în opoziție cu logica abstractă: pornită în ritmul lent al plîngerii la mormîntul iubitei, ea avea să se convertească într-un crez filosofic.

Un alt moment de seamă în biografia lui Eminescu este Veronica Micle. Iorga vede legăturile dintre cei doi în atmosfera poetică în care le vedea pe vremuri și Petrascu și nu-și poate stăpîni nemulțumirea față de felul ireverențios în care Călinescu prezentase, în biografia poetului, pe amica acestuia. Răspunderea cea mare pentru nenorocirile în dragoste ale lui Eminescu trebuia pusă pe seama esteticii idealiste germane și pe seama reprezentantului acestei estetici în cultura română, Maiorescu. Fără Maiorescu și fără teoriile acestuia, Eminescu s-ar fi căsătorit cu Veronica Micle și, crede Iorga cu toată bunăcredința lui de om cinstit, ar fi ajuns să aibă un cămin fericit. Maiorescu l-a împiedicat însă din convingerea că poetul trebuie să sufere, pentru că numai din suferință izvorăște adevărata poezie.

Este o pornire nestăpînită de Iorga să reabiliteze memoria femeii iubite de Eminescu. Faptul acesta îl determină să treacă peste motivele adevărate care făcuse pe Maiorescu să împiedice căsătoria poetului cu Veronica. Criticul știa într-adevăr că aceasta avea o înclinare organică să întemeieze, pentru scurtă vreme, cămine fericite cu unul și cu altul, și că însuși Caragiale se bucurase de atențiile ei intime. Dacă într-adevăr Maiorescu ar fi fost de părere că durerea este elementul necesar poeziei, atunci el ar fi îndemnat pe poet către căsătoria cu doamna Micle cu convingerea că aceasta va crea în scurtă vreme condițiile cele mai favorabile creației poetice. Pentru Iorga, care în prima tinerețe scrisese un articol dezvoltat despre Veronica Micle, iubita poetului este o femeie nu prea cultă, dar înzestrată cu un talent poetic real, vioi și limpede, care îi da puțința unei traduceri reușite a „versului legănător al lui Lamartine“. Și în capitolele pe care le închină lui Eminescu, el nu uită niciodată să vorbească și de poezia ei și să reproducă numeroase fragmente, pline toate de reminiscențe eminesciene. Iubirea aceasta este urmărită de Iorga, în fazele ei mari,

în poezia lui Eminescu. O descălecare de pe culmile apocaliptice în lumea oamenilor și confundare sufletească desăvârșită a celor doi o surprinde în *Floare albastră*. Ei îi este adresat cel mai formidabil gest de închinare a poetului, care îi spune că ar pune la picioarele sale întreaga lume. Despărțirea de dînsa îi întunecă sufletul. Publicată în 1879, *Rugăciunea unui dac*, care data de multă vreme, devine semnificativă pentru starea sufletească de izolare în care poetul se afla la acea dată. Blestemul din această poezie revine în altă parte, atunci cînd Eminescu exprima durerea părăsirii de către iubită: regretul provocat de amintirea iubirii pierdute se îndruma în chip firesc către dorința de moarte, de stingere a oricărei năzuințe în sinul țării din care luase naștere.

Într-un capitol special sînt urmărite subiectele populare în poezia lui Eminescu. „Sînt urmărite“ este poate prea mult spus, dacă avem în vedere cuprinsul acestui capitol. Într-adevăr, este amintit aici mai întîi Vasile Alecsandri cu poezia anotimpurilor, apoi Anton Naum cu *Aegri Somnia*, poema de evocare a trecutului omenirii — o *Memento mori* de respirație poetică mai slabă; se vorbește din nou de iubirea lui Eminescu pentru Veronica, se reproduc versuri în care este cîntată iubirea lui fericită sau versuri în care se exprimă sentimentul său de renunțare la tot și dorința de stingere fără urmă, *Melancolie* și *Rugăciunea unui dac*, este amintit fragmentul dramatic Bogdan Dragoș și totul se completează natural, prin invocarea unor fragmente din poezia doamnei Micle și a altora. În urma tuturor acestora nu mai rămîne decît prea puțin pentru temele populare în poezia lui Eminescu. Cea dintîi poezie la care se gîndește este *Călin*, al cărui cadru îi pare că descinde dintr-un mediu romantic străin. Restul poemei este românesc, de basm românesc sau de viață reală românească. Dacă eroul aparține în întregime comorii literare a poporului, eroina, fata de împărat, este prezentată în trăsături care amintesc pînă la un punct pe iubita blondă a poetului.

Aer românesc aduce și craiul, al cărui portret concentrează epoci mult depărtate între ele din istoria românilor: barba lui în noduri ne duce cu mintea către epocile foarte vechi, pe cînd ciubucul îl fixează în vremea fanarioților. Dialogul dintre Călin și fiul său este cules „de la izvor, din lumea lui Cerangă“, căsuța părăsită în care se află domnița alungată se află pe undeva prin Moldova, într-o regiune săracă; codrul de argint este „cea mai frumoasă vrăjire poetică a pădurii moldovene“. Nunta în codru însă, cu oameni, cu furnici, cu albine și greieri, este ceva ce depășește realitățile românești, este o creațiune franciscană.

Subiect popular vede Iorga și în cunoscuta poemă *Strigoii*, care, după cum se știe, este una din formele pe care le îmbracă tema poetică *Lenore*. Cercetările au dovedit răspîndirea largă a acestei teme literare, care este departe de a fi ceva caracteristic literaturii române. Iorga însuși recunoaște aerul străin al poemei lui Eminescu: un Arald,

așadar un personaj cu nume germanic, care domnește peste seminția avarilor, care vine de la Volga și în legătură cu care este amintit zeul germanic Odin, rămîne un personaj străin de realitățile românești. El descinde dintr-o lume literară bine cunoscută lui Eminescu, din romantismul german. Sînt însă în poemă și elemente locale: convoiul funerar al reginei îi pare a fi luat din umbra mînaștirilor bucovinene, magul și cuvintele sale de vrajă se leagă de superstițiile poporului român, în timp ce pădurea de care vorbește poema nu poate fi decît pădurea moldovenească.

Nimic hotărîtor, țin să precizez, în toate acestea. Magul lui Eminescu este magul romantic al nordului, pe deasupra căruia zboară corbii germanici; pădurea poate fi din Moldova dar și din țări vecine Moldovei, iar superstiția înfiorătoare a strigoilor, care formează miezul legendei este departe de a aparține numai poporului român. Și atunci, ce este popular în această poezie? Adevăratele subiecte populare în poezia lui Eminescu îi scapă lui Iorga. Atmosferă de baladă populară putea afla în opere ca *Mușatin și codrul*, superstiția o putea urmări în *Ursitoarele*. Cu toate adaosurile culte, subiecte populare erau și *Fata în grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp* și mai cu seamă *Călin Nebunul*.

Sumar este cercetată proza poetului, din care nu relevă decît nuvela *Sărmanul Dionis* și basmul *Făt Frumos din lacrimă*, în care subiectul poporan este transpus pe un plan înalt de poezie. Opera se caracteriza de asemenea printr-un dialog delicat, prin descrieri splendide și mai cu seamă prin limbă: fără sclipiri uimitoare, limba aceasta, care pornea de la limba cărților bisericești, aducea o armonie cum-pătată și o alegere aristocratică a materialului.

Lui Eminescu îi revine meritul de a fi introdus în literatura română balada romantică apuseană, ceea ce nu l-a împiedicat însă de a batjocori unele gesturi proprii genului. Suflet epic de o rară putere, el dă în *Mitologicele* o succesiune de scene de fantezie uriașă, precipitate într-o rapiditate ne bună de ritm. În epoca începuturilor se fixează și poema *Magului*, impresionantă printr-o solemnitate legendară, dar ale cărei merite sînt scăzute în parte de descrierile prea dezvoltate. Superioară tuturor acestora apare însă *Diorama*, o prezentare în tablouri mărețe a istoriei omenirii în genul *Legendei secolelor* a lui Victor Hugo. Ca un moment dintr-însa trebuie socotită și poezia *Împărat și proletar*, o simfonie socială care ajunge la teoretizarea filosofică a neantului, și *Egiptul*, poemă care aduce la viață o lume fantastică străină de lumea adevărată a Egiptului și care, în ultimă analiză, era numai un pretext decorativ pentru ridicarea, din sinul piramidei, a fantomei faraonului. În cele din urmă, Iorga nu uită să amintească și legăturile poetului cu clasicismul: cunoștințele și studiile sale de limbă latină și greacă, încercările de traduceri din *Iliada* și *Odiseea*, traducerile din Propertiu și Horațiu.

Una dintre problemele pe care Iorga nu le tratează în *Istoria literaturii române contemporane* este aceea a pesimismului lui Eminescu. Problema îl preocupă în alte părți, îl preocupă chiar din primele studii închinat literaturii române. Astfel în *Schițe din literatura română* (1892) el vorbește între altele despre pesimismul lui Anton Naum, pe care îl vede lipsit de altitudine și energie. Era pesimismul ușor al veacului XVIII, un pesimism pe care concepția literară a acelui timp îl administra ca un drog de igienă spirituală. Pesimismul acesta nu putea condamna lumea „de la înălțimea unei doctrine statornice, ca la Eminescu”, pentru că el nu avea nici un „miez solid de filosofie decepționistă”. Asemenea pesimismului lui Byron sau Leopardi, pesimismul lui Eminescu nu se poate explica prin cauze externe, ci numai prin temperamentul poetului. Și totuși, pesimismul lui Eminescu nu este atât de fundamental, susține Iorga în aceeași lucrare, în studiul închinat Veronicăi Micle; Eminescu a idealizat trecutul, deci a fost capabil să idealizeze. Un pesimist convins nu poate însă visa idealul, deoarece idealul este îndemn la acțiune. Poetul este așadar mai degrabă o fire schimbătoare și nehotărâtă, el este „rînd pe rînd visător și dezgustat, quietist și revoluționar, plăsmuitor de idealuri și dornic de liniștea vecinică”.

Cea din urmă problemă pe care voi semnala-o — și cu aceasta revin iarăși la tratatul de literatură contemporană — este în legătură cu procesul de creațiune artistică la Eminescu. Ceea ce izbea la poet de la primele sale versuri, era o muzicalitate sugestivă. În poeziile din începuturi sînt confuziuni și note forțate, dar toate acestea se pierd în colorile unei fantezii bogate, în legănarea armonioasă a silabelor. La această dată poetul trebuie să lupte din greu cu limba; și dacă el n-a anulat toate asperitățile, acestea totuși se pierd „în formidabila orchestrație, în partitura imensă, care strivește total și rezolvă în armonie o serie de acte de violență contra stilului ca și contra logicii înseși”. În aceste prime poezii Eminescu aduce avînt și sentimente puternice, precum aduce și o idee ce se poate urmări: poema se alcătuieste din toate aceste elemente, dar ea se alcătuieste mai cu seamă „dintr-o imensă prăbușire de imagini”, care nu se leagă totdeauna în mod organic dar care cuceresc totdeauna prin farmecul lor inedit. Poetul însuși mărturisea lui Iacob Negruzzi că, în poezie, condițiunea era fantezia, „mama imaginilor” și că reflexiunea nu îndeplinea decît un rol secundar, acela de a fixa scheletul unei opere. Raportînd aceste mărturii ale poetului, Iorga nu se lasă totuși convins de ele. După părerea sa Eminescu nu este un entuziast al inspirației, ci un spirit profund reflexiv, care lucrează cu metode de „dibace artificialitate”: „Avem a face, nu cu un creier în efervescență, ci cu un spirit calculat, chibzuit meticulos, care leagă între ele elemente dispartate, pregătite de multă vreme și, iată, aici e explicația tumultului de icoane, care nu izvorăsc deodată din imaginația nebunită de cugetarea intensă sau biciuită de sentiment, ci vin de pe paginile caietului unde fie-

care-și aștepta ceasul. Acest temperament profund reflexiv, întrebunțînd metode de dibace artificialitate, în care pot intra, cum s-a dovedit de o vreme, și elemente împrumutate, a lucrat tot așa la romanul destinat să exprime plastic ceea ce numește el „autenticitatea de idei și interese, care sfîșie viața noastră publică”.

Pe liniile ei generale, atitudinea lui Iorga față de Eminescu este aceea a unei mari devoțiuni, care se traduce însă în chip divers de-a lungul carierei sale. Primele articole închinat poetului, acele care preced *Sămănătorul* sau care datează din epoca *Sămănătorului*, aduc de obicei o caracterizare succintă puternică, imprimîndu-se adînc în memorie. Iorga desfășoară aici marele lui talent de animator al unei întregi culturi, capabil să zguduie din divina lor nemiscare chiar spirite atît de bine așezate pe baze proprii ca Maiorescu. În comparație cu aceste articole studiul din *Istoria literaturii contemporane* apare grăbit și obosit, Iorga urmărește să dea aici o imagine totală a poetului; felul cum procedează însă fragmentează interesul, dispersează liniile și face ca studiul să lunece cele mai adeseori pe deasupra și pe lângă probleme.

În primele timpuri, adeziunea lui Iorga față de crezul politic al poetului era totală. Din acest crez avea să fie derivat un curent literar cu puternice implicațiuni politice naționaliste, sămănătorismul. În ordinea aceasta, studiul ultim aduce o privire critică mai adîncă în opera politică a poetului, ale cărui exagerări de concepție și devieri de raționament, izvorite cele mai adeseori din pasiune polemică, le surprinde și le semnalează.

Sămănătorismul aduce deci o recrudescentă a ideilor politice ale lui Eminescu și tentativa de a crea o literatură poetică în acordul acestui ideal politic. Sămănătorii s-au aplicat așadar cu pasiune studiului articolelor politice ale poetului și operei sale inedite. Ei au ajuns în felul acesta să descopere un Eminescu cu mult mai complex, un om preocupat de probleme variate, un cugetător politic și social care ar putea să stea alături de marele poet admirat de toți cunoscătorii de poezie. Pasiunea lor a avut însă și consecințe negative, ea a făcut ca sensul aprecierilor să se deplaseze într-o măsură oarecare. Preocupați prea mult de opera politică și de opera poetică inedită a lui Eminescu, aprecierea lor se întemeiază mai puțin pe valoarea artistică a operei și într-o măsură cu mult mai mare pe noutatea și pe ineditul ideilor. Și totuși oricît de interesante ar fi fost postumele, oricît de importante ar fi fost ideile politice sau economice ale lui Eminescu, cele dintîi nu atingeau decît rareori perfecțiunea artistică, iar cele din urmă erau supuse în mod fatal perimării într-o societate a cărei evoluție nu putea fi împiedicată. Permanentă rămîne numai valoarea artistică a operei poetice definitive, și aceasta rămîne pentru sămănătorii mai mult subînțeleasă decît studiată și gustată.

NOTE

¹ Vezi Z. Ornea, *Poporanismul*, București, 1972.

² O foarte bună sinteză în Z. Ornea, *Sămănătorismul*, București, 1971.

³ Reeditat, ca și comentariile pe marginea ineditelor eminesciene, în Il. Chendi, *Pagini de critică*, ed. Vasile Netea, București, 1969. Asupra criticului, v. monografia lui Mircea Popa, *Ilarie Chendi*, București, 1973.

⁴ Chendi rămâne un apreciat editor al ineditelor eminesciene prin volumele *Literatura populară*, București, 1902 și *Poezii. Postume*, București, 1905, reluare amplificată a ediției date în 1902 de Nerva Hodoș, *Poezii postume*. Asupra acestui aspect al activității lui, v. cap. *Editorul* din monografia cit. a lui Mircea Popa.

⁵ Contribuțiile lui Iorga reunite în antologia alcătuită de N. Liou, N. Iorga, *Eminescu*, Iași, 1981. Asupra lor, Mircea Popa, *Nicolae Iorga — exeget eminescian în N. Iorga interpretat de...*, antologie de Fl. Mihăilescu, București, 1979.

⁶ *Scriseri politice și literare*, vol. I, București, 1905. Tot I. Scurtu a editat *Geniu pustiu* (București, 1904), *Poezii* (București, 1908), *Proza literară* (București, 1922), *Lumină de lună. Poezii* (București, 1910).

III. CRITICA IMPRESIONISTĂ

1. EUGEN LOVINESCU

Va fi de bună seamă cu neputință să se descopere actul de naștere al criticii impresioniste. Într-o măsură oarecare, impresionism critic s-a făcut la o dată la care nimeni nu știa că are să existe cîndva o critică impresionistă, în mod conștient impresionistă. În bogata literatură închinată lui Eminescu întîlnim atitudine impresionistă la critici de felul lui Petrașcu ale cărui judecăți estetice traduceau relativismul impresiei și își asociau preocupări susținute de ordin stilistic.

Problema criticii impresioniste a fost pusă în cultura română de Eugen Lovinescu, într-o serie de articole publicate în *Convorbiri Critice* și reproduse după aceea în volumul I de *Critice*, în ediția din 1909¹. Supuse unei remanieri adînci, articolele acestea aveau să ducă la concisa mărturisire de credință din 1925, publicată în volumul II al ediției definitive a *Criticilor* sale. Există, mărturisește criticul, două genuri de critică impresionistă. Cel dintîi se caracterizează prin faptul că întemeiază judecata critică pe impresia relativă și deci schimbătoare de la un moment la altul. Acesta este impresionismul unui Jules Lemaitre sau Anatole France. El se hrănește din convingerea că realitatea artistică propriu-zisă ne este inaccesibilă și că ea poate determina în sufletul contemplatorului impresii ce pot varia de la o clipă la alta, ceea ce justifică opiniile diverse pe care un critic le poate avea în legătură cu aceeași operă la epoci diferite. În afară de aceasta există însă și un alt gen de critică impresionistă, ilustrat de opera unui Emile Faguet, și chiar — părerea este a lui Lovinescu — de Taine. El constă în puterea de a intui esențialul unei opere de artă. Criticul nu este preocupat de părțile constitutive, ci de totalitate, el nu se lasă atras de notele accesorii, ci printr-o săritură sigură pătrunde în inima chestiunilor². Spirit sintetic, el nu poate intui decît totalități și critica lui nu va fi niciodată închinată particularului caracteristic, ci caracterului general. Va fi o critică de linii mari la care ajung în general marile spirite sintetice, dar la care se poate ajunge uneori și pe calea unei laborioase analize. Dovada ne-o dă sistemul imaginat de Taine, care vorbea despre acea trăsătură sufletească dominantă din psihologia unui artist — *la faculté maîtresse*. Această „faculté maîtresse“ nu este altceva decît trăsătura esențială pe care trebuia să o prindă și critica impresionistă într-o operă de artă. Și precizînd, el avea să mărturisească în 1925 că trăsăturile caracteristice unei opere nu trebuiau stabilite pe calea analizei, ci prin emoția estetică și că în exprimarea lor

criticul va recurge la mijloace pur artistice, din care nu sînt eliminate fantezia și sugestia.

Intuire sintetică, emoție artistică, expresie artistică, fantezie și sugestie, critica impresionistă în concepția lui Lovinescu aduce o înrudire de esență cu opera literară propriu-zisă. Ea avea să ducă în aplicarea la literatura contemporană la marea popularitate a doctrinarului, dacă în materie de impresionism se poate vorbi de doctrină și doctrinari. Lovinescu are cruda sinceritate a unor mărturisiri de ordin practic, care ne fac să înțelegem că rolul fanteziei în sistemul său era să scuze inconsecvențele și să justifice perpetua adaptare a opiniilor sale la busola popularității. Vorbind despre Petre Carp, el face mărturisirea că marea eroare tactică a acestuia a fost că s-a opus popularității. El, Lovinescu, nu comite această eroare. Dacă un scriitor despre care a scris defavorabil ajunge cu vremea popular, criticul nu va întreprinde munca inutilă să arate greșeala celor ce-l admirau, ci își va revizui atitudinea și va scrie un nou articol, cu o nouă săritură în miezul chestiunii și cu noi concluzii, opuse celor de mai înainte. Că săritura în miezul chestiunii se traduce uneori printr-o săritură în afara celor mai elementare cerințe ale științei este o chestiune de care criticul nu se arată preocupat³.

Cultul acesta al esențelor tari avea să determine însă anumite trăsături proprii artei sale critice. Pentru că în cazul impresionismului se poate vorbi cu toată îndreptățirea de o artă a criticii, strîns înrudită, după cum am spus, cu arta literară. În câteva trăsături sumare, el izbuște să prindă o siluetă spirituală, pe care s-o fixeze în anumite gesturi tipice. Calitatea aceasta, indicată pentru domeniul neexplorat încă al literaturii contemporane, este cu totul nepotrivită într-un domeniu în care studiul a adîncit nu numai esențialul, ci și trăsăturile particulare. În cazul special al poeziei eminesciene, vom observa că stadiul cercetărilor speciale nu mai îngăduia — și nu mai îngăduie apropierea de opera poetului — decît acelor spirite de cercetători care aduc, în afară de înțelegerea poeziei, o cunoaștere adîncă a literaturii europene, o serioasă orientare în sistemele filosofice și familiarizarea cu problemele fundamentale ale lingvistice.

Lipsit de cunoașterea literaturilor anglo-germane, structural inapt să pătrundă în substanța gândirii filosofice și lingvistice, este cazul să ne întrebăm care sînt rezultatele la care a ajuns critica impresionistă a lui Lovinescu, în aplicarea ei la opera lui Eminescu? Poetul a preocupat pe Lovinescu în unele articole critice, în *Memorii*, în *Istoria civilizației române* și în două din romanele sale, *Bălauca* și *Mite*. Calitățile particulare ale criticii impresioniste, așa cum le-am semnalat mai înainte, făceau ca trecerea de la critica literară la roman să fie o operație ușor de realizat. Dar tocmai faptul acesta face cu neputință de stabilit o linie precisă între ceea ce este poezie și ceea ce nu este poezie în totalul părerilor lui Lovinescu. Introdusă în critică, fantezia avea să ducă la unele rezultate pe care le vom semna în continuare.

De un studiu dedicat în mod special lui Eminescu nu poate fi vorba. Poetul preocupă pe critic fugar, în diferite momente din activitatea sa. Poezia întrucîtva — Lovinescu ne-a dat și o ediție a poeziilor lui Eminescu, una dintre cele mai slabe ediții ale poetului⁴ — proza literară într-o măsură oarecare, ideile politice și sociale, toate formează obiectul preocupărilor sale. El este preocupat de asemenea să urmărească raportul dintre poet și unii contemporani ai săi, să definească climatul spiritual cel mai propriu poetului și, în pasiunea lui bicefală de romancier și critic alimentat de fantezie, ajunge pînă la inventarea de documente și chiar, ceea ce este de-a dreptul sadic, pînă la falsificarea acestor documente false. Vom insista asupra cîtorva momente caracteristice.

Poezia este văzută sporadic, tangențial și adeseori sub culori minimalizante. Iată-l bunăoară în fața poeziei filosofice a lui Eminescu. Criticul socotește necesar să stabilească o disociere între meditația lui Gr. Alexandrescu și filosofia acestuia și să arate că trecînd de la una la alta poezia română a realizat un progres. Dar este această poezie filosofică într-adevăr filosofică? Filosofia constă în stabilirea de raporturi noi între idei vechi. În ce consistă, în cazul acesta, filosofia din poeziile lui Eminescu? Ce raporturi noi între idei întîlnim stabilite în opera sa poetică? El cîntă „tristețea vieții“, zădărnicia lucrurilor omenesti, scurgerea ireversibilă a vremii“, așadar, teme poetice cîntate în toate timpurile. La fel cu Eminescu cînta, cu cîteva sute de ani înainte de Cristos, poetul grec Mimneros din Colofon, creatorul elegiei sentimentale. Și la fel cu acesta cînta pe aceeași vreme și Theognis din Megara, unul dintre cei mai pesimiști poeți ai antichității. Întreaga filosofie din poezia lui Eminescu se concentrează în afirmația „viața e o nefericire, moartea e o fericire“. În jurul acestui concept se cristalizează viața afectivă a scriitorului, care capătă un sens pesimist și ajunge să se exprime într-o „atitudine categorică în fața existenței“. Așadar, constată criticul, „în poezie, filosofia nu înseamnă cugetare și speculație intelectuală, ci intensitate de sentiment și unitate sufletească organică“.

În ce măsură intensitatea de sentiment poate însemna filosofie este o chestiune pe care numai studiul paralel al poeziei lui Eminescu și al poeziei altor scriitori o poate arăta. Este cazul să amintim cunoscutul blestem al lui Heliade Rădulescu, *Ingratul*, în care tăria sentimentului este neegalată, și totuși, cît de departe sîntem de ceea ce se poate numi poezie filosofică.

Înainte de Vianu, Lovinescu a studiat proza literară a lui Eminescu. În primul rînd aceasta îi pare că nu îndeplinește condițiile creației obiective, că are un caracter fundamental liric și, sub influența romantismului german, se mulțumește să fixeze unele stări sufletești subiective. Pentru studiul lui Eminescu ea are însă importanța tiparelor prime din care „printr-o serie de încercări succesive mai mult

sau mai puțin izbutite, a ieșit formula definitivă a sentimentalității și a expresiei eminesciene. Atunci cînd pornește de la literatura poporului, poetul izbutește să se sustragă îndată influenței acesteia și să transpună întregul material poporan în tipare proprii. Acesta este cazul cu povestea *Făt-Frumos din lacrimă* în care sensul simbolic al poveștii populare a fost părăsit. Pentru popor miraculosul și fantezia se organizează dinamic și se materializează în expresii admirabil de plastice. Eminescu dă o altă organizare basmului său, iar expresia lui aduce o tendință nestăpînită de îndrumare către abstracțiuni și fantezie. Stilul realist al poporului se convertește astfel la poet într-un stil fantastic, în care imaginea nu materializează ci abstractizează, spiritualizează.

Cezara aduce o lipsă de maturitate a expresiei încărcată de patos romantic și o nesiguranță a limbii ce ne îndrumază către patosul romanului foileton. Nuvela este lipsită de determinare, de timp, de spațiu, de caracterizare psihologică și este îmbibată cu romantism în așa măsură încît nu rezistă analizei. Ceea ce se impune să fie semnalat și în cuprinsul ei sînt paginile lirice și viziunile fantastice precum și anumite tipare eminesciene, care vor fi valorificate în opera de mai târziu. Ieronim nu este decît proiecția idealizată a poetului, așa cum îl întîlnim în *Geniu pustiu*, în *Sărmanul Dionis* și chiar în *Luceafărul*, în care Hyperion nu este altceva decît transpunerea în lumea poeziei a lui Eminescu. Castă, senzuala Cezara are totuși înscris în sine schema marilor gesturi erotice și ea are inițiativa agresivă a inițierii în dragoste a bărbatului, ceea ce, observă Lovinescu în urma altora, constituie o temă eminesciană. Teoriile pe care le dezvoltă Euthanasius se găsesc la baza *Satirei I* și *Satirei IV*, iar atîtea din momentele descriptive — îndeosebi în peisajele luminate de lumina lunii — anticipază multe din poeziile lirice de mai târziu.

Mai complicată este povestirea filosofică *Sărmanul Dionis*. Prin tendința de a șterge definitiv linia de separație dintre vis și realitate, nuvela se încadrează aceleiași literaturi romantice. Sărmanul Dionis este un erou tipic romantic, construit în serie de romantismul german; el este în același timp și eroul tipic eminescian, așa cum poetul a căutat să-l realizeze, între altele, în „neizbutitul roman *Geniu pustiu*”. Absorbit de misticism și de metafizică, eroul este prezentat într-o mizerie romantică de decor teatral. Metafizicianul Dionis era un cugețator de esență kantiană, ceea ce îl pune în situația de a putea susține existența sa unui timp determinat și unui spațiu determinat și de a o proiecta în alte puncte pe linia timpului. Influența lui Kant se conjugă cu aceea a lui Chamisso, al cărui *Peter Schlemil* îi sugerează lui Eminescu ideea de a separa pe erou de umbra sa. Opera, crede Lovinescu, se resimte și de influența lui Novalis, al cărui roman *Heinrich von Ofterdingen* a sugerat poetului ideea că viața poate fi trăită și în altă planetă; și de influența lui Goethe, grație căreia poetul ajunge să confunde pe meșterul Ruben cu Diavolul.

Dar nuvela, ca nuvelă, nu are decît o valoare relativă. Eminescu nu poate crea un personaj care să trăiască într-o ambianță cu raporturi multiple de coexistență. Opera interesează tot prin aceleași trăsături ca și cele amintite mai înainte: ea concentrează unele forme tipic eminesciene și aduce o mare putere de evocare și o înaltă fantezie. Deși, în ultimă analiză, nuvela nu este decît simplu material pe care poetul avea să-l prelucereze mai târziu, ea rezultă totuși din prelucrarea altei opere, a romanului *Geniu pustiu*. Toma Nour anticipază pe Dionis ca factură sufletească; iar uneori, în anumite pasaje descriptive, apropierea se poate urmări pe texte paralele. Și Lovinescu dă un astfel de exemplu de o concludență definitivă. Stilul este cele mai adeseori neîngrijit, iar uneori de un patetism nesuportat. Opera înfățișează însă și unele descrieri plastice de natură; mizeria este încondeiată în trăsături pitorești; iar peisajul lunar este prezentat fantastic și serafic.

În afară de poet și de prozator, Lovinescu vede în Eminescu și pe luptătorul politic și pe ziarist și acestuia îi închină un capitol special în lucrarea despre *Istoria civilizației române moderne*. Dacă săritura directă în mijlocul problemei l-a determinat să ne dea o prezentare — termenul de analiză ar fi prea pretențios în cazul de față — o prezentare superficială a prozei eminesciene, metodele sale critice au dus la rezultate oarecum similare atunci cînd criticul s-a aplicat studiului articolelor politice ale poetului. Săritura în mijlocul problemei l-a obligat să sară peste multe din mărturiile cele mai caracteristice ale gînditorului politic și acerbului polemist care a fost Eminescu. Metoda aceasta era indicată spre a duce la anumite rezultate, care să îndreptățească încadrarea fără rezerve a poetului printre forțele reacționare, incapabile să înțeleagă mersul progresiv al societății. Lucrarea toată izvorăște dintr-o concepție simplistă, pentru care fenomenul social, cu aspecte atît de multiple în desfășurarea lui reală, cu surprinzătoare tangențe sub toate orizonturile spiritului, se înseriază liniar, cu docilitatea cu care un bou pătruns de adîncurile înțelepciunii stoice, își pleacă gîtul sub jug. Este de ajuns să amintesc faptul că volumul prim al acestei lucrări, în care sînt urmărite forțele reacționare ale culturii române, face dovadă că autorul a ignorat locul important pe care ideea pur socialistă sau cea socializantă l-au avut în frămîntările politice din jurul anului 1848.

Pe baza unui material incomplet, Eminescu este prezentat ca unul dintre spiritele cele mai caracteristice ale reacțiunii contra occidentalizării României, angajat într-o luptă fără răgaz împotriva timpului său și continuat în mișcările extremiste din acea vreme. Nu voi intra în discuția amănunțită a acestor idei; ele formează tema seminarului nostru și acolo sînt dezbătute cu toată atenția. Nu mă pot împiedica însă să nu observ că unele caracterizări depășesc în mod regretabil realitatea. Dacă mișcările extremiste din ultimul timp s-au întemeiat, în parte, pe idei desprinse din lupta politică a lui Emi-

nescu, se impune să se observe în același timp că mistica națională, raportată în mod predilect la Eminescu, cunoaște și alți promotori, cu mult mai apropiați de noi și că ea s-a configurat definitiv sub influența unor mișcări politice străine de dată recentă. Acolo unde Lovinescu are din plin dreptate însă este în semnalarea pasiunii pe care poetul o pune în apărarea ideilor sale și în indicarea trăsăturilor idiice sub care el își imagina trecutul istoric al poporului. Concluzia pe care criticul o scoate din aceste constatări este că Eminescu se diferențiază nu numai de liberali, prin esență progresiști, ci și de partidul conservator. Într-adevăr, conservatorii sînt partizanii ideii evolutive, în timp ce poetul este mai degrabă un tradiționalist care se cufunda în trecut ca într-o vie și sănătoasă realitate și pentru care trecutul ar fi fost soluția salvatoare față de mizeriile prezentului: „să nu facem așadar, ar spune poetul după socoteala lui Lovinescu, un stat modern, ci să ne întoarcem la vremea pîrcălabilor“. Eminescu, cel preocupat de progresul organic și de crearea unui stat cultural, n-a spus și n-ar fi spus niciodată așa.

Eminescu figurează în interesul criticului nu numai în studiile amintite, ci și în *Memoriile* sale. Aici ni se arată cu precizie în ce împrejurări a apărut ideea din care cu vremea avea să ia naștere romanul *Mite* și sîntem solicitați să credem că în celălalt roman închinat lui Eminescu, în *Bălăuca*, poetul a fost „restaurat în adevărul lui climat sufletească“. În afară de aceste amabilități ale criticului la adresa romancierului ce-l dubla, *Memoriile* aduc și unele date mai consistente în problema care ne preocupă. Semnalăm în primul rînd o evocare pe unde lirice a Iașilor, orașul de care Eminescu s-a simțit legat sufletește într-o măsură atît de mare, iar în rîndul al doilea o concisă caracterizare a poetului, așa cum a înțeles să-l înfățișeze ca erou de roman. Viziunea pe care criticul o are despre poet descinde în linii mari din cunoscutul portret făcut de Maiorescu, la care se adaugă unele note puse în circulație de teoria freudiană. Încheierea tragică a vieții poetului este o urmare a construcției sufletești a acestuia iar nu consecința nenorocită a unei boale. În orice împrejurări s-ar fi aflat, Eminescu ar fi fost sufletește același: „omul s-a născut uriaș și incomplet; intemporal, fără priză în realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie și spirit, indiferent și absent, abstract, imens abstract, ars de pasiuni substanțiale, pendulînd între extreme; sub raportul erotic (chestiune importantă nu numai ca amănunt biografic, ci ca una din cheile principale ale operei lui), de o sexualitate neliniștitoare, caracteristică, de inhibiție evidentă, de o refulare freudiană... care l-a împins spre o sentimentalitate excesivă și prejudiciabilă omului, dar de mare forță poetică“. Eminescu nu apare deci material, echilibrat vital și senzual, cum îl înfățișase în monografia sa Călinescu, ci ca un dematerializat, spiritualizat, intemporal, dezaxat și abulic. Ca să ajungă la construcția sufletească a unui astfel de personaj, criticul mărturisește că s-a întemeiat numai pe date

sigure, că a căutat să elimine cu desăvîrșire orice contribuție a fanteziei, într-un domeniu în care fantezia se oferea spontan. „N-am admis în țesătura povestirii decît numărul neînsemnat de fapte pe care le notează însăși eroina“, spune dînsul, raportîndu-se la articolul închinat lui Eminescu de Mite Kremnitz, eroina romanului *Mite*.

Gădesc necesar să rețin această declarație ce ne arată că Lovinescu, care era de părere că fantezia trebuie să aibă un loc de seamă în critica literară, evacuează cu desăvîrșire aceeași fantezie din roman: nu literatura, nu poezia, ci critica trebuie să fie o operă de fantezie. Părerea merge împotriva a tot ce sîntem obișnuiți să credem noi, deprinși să socotim știința drept știință și poezia drept poezie. Criticul însă a fost consecvent principiului formulat, în unele articole ale sale el a pus în acțiune fantezia și a ajuns la rezultate de natură să arunce un mare semn de întrebare asupra întregii sale activități. Ceea ce se cere în primul rînd unui om de știință este buna-credință. Buna-credință îi lipsește bunăoară lui Octav Minar, care născoceste tot soiul de documente și le atribuie marilor noștri scriitori. Faptul acesta face ca Minar să nu poată fi un om de știință, ci un primejdios falsificator. Unei industrii asemănătoare l-a supus pe Eminescu și Eugen Lovinescu. În volumul I de *Critice*, în ediția din 1909, dînsul inventează și atribuie lui Eminescu un manuscris, pe care criticul l-ar fi găsit la un prieten al său din Iași. Manuscrisul cuprinde reflecțiile poetului asupra romanului său *Geniu pustiu*. Spre a da o garanție mai mare despre autenticitatea manuscrisului, Lovinescu făgăduiește că-l va depune la Academie, unde va fi laolaltă cu celelalte manuscrise ale poetului⁵. O zîă rea a îndemnat pe critic să publice din nou acest document în ediția definitivă a criticelor sale, în volumul II, apărut în 1926. De data aceasta textul eminescian este radical diferit de cel anterior, — o dată cu definitivarea propriei opere criticale a definitivat și opera lui Eminescu. O comparație sumară ne poate da măsura deviației de la o ediție la alta (1909, p. 45 — sqq; 1926, p. 9 sqq).

Plouă... plouă... Ce trist mi-a părut astăzi Iașul, cu ulițele lui pustii și pline de noroi! Toată ziua am umblat prin locurile tinereții mele, prin Sărărie și prin Păcurari, prin dosul Mitropoliei și prin crîngurile desfrunzite ale Copoului... Am voit să trăiesc încă o dată puținele clipe feficite ale vieții mele, irosite în acest oraș adormit. Cu nepuțință. N-am putut regăsi nimic. Ceea ce a fost odinioară a mu-

Plouă... plouă... Ce trist mi-a părut astăzi Iașul, cu ulițele lui pustii și pline de noroi! Toată ziua am umblat prin locurile tinereții, prin Sărărie și prin Păcurari, prin dosul Mitropoliei și prin crîngurile desfrunzite ale Copoului. Am voit să-mi mai retrăiesc trecutul. Zadarnic: Iașul de odinioară a murit pentru totdeauna. Către seară m-am închis în odaia rece a otelului. Miron n-a venit. În așteptarea lui, m-am pus să-mi recitesc romanul neisprăvit din tinerețe. De

rit pentru totdeauna. Străzile tăcute, potecile tănuite ale Copoului, pe unde îmi plimbam mîndra mea melancolie, nu mă mai mișcă. Ele îmi sînt streine.

Cătră seară am trebuit să mă închid în odaia rece a ote-lului. Miron n-a venit. Urîtul și pustiul m-au învăluit. Aș-teptîndu-l, m-am pus să citesc un mic roman neisprăvit, din înflia mea tinerețe. Ah, nenorocită a fost clipa în care am deschis manuscrisul! Niciodată nu m-am simțit mai micșorat ca acum. Dinainte, mi-a răsărit icoana mea la douăzeci de ani, cînd îmi purtam capul plin de vise și de năzuințe. Din lumea bogată, în care trăiam cu imaginația, a ieșit a-ceastă lucrare, ca un fruct necopt, dar mirositor. Ea s-a născut din căldura ce-lei dintîiu îmbrățișări cu Muza. Și îmi părea atît de frumoasă, eram atît de mîndru! Acum am regăsit-o. Inima mea de ar-tist s-a strîns. Nu-mi venea să cred că e atît de urîtă. Nu s-a jucat oare vreun Puck răutăcios prin slovele mele? În cli-pa aceasta de îndoială și de rușine, mi-am închipuit-o. Toată ziua m-am căutat pe mi-ne și nu m-am găsit. Desfăcînd acest caiet m-am regăsit și m-am întristat. Cătînd o plăcere, am dat peste o durere. Viața e plină de nesiguranțe.

Cu idealul artistic la care am ajuns, nu pot crede să fi scris vreodată acest roman. Regele Murat, alături de sceptrul regal, obișnuia să arate biciul de vizitiu, de care se slujise în tinerețea lui; eu n-aș îndrăzni însă să arăt *Geniu pustiu* lîngă *Luceafărul*. Depărtarea îmi pare mai mare, nu fiindcă *Luceafărul* e prea sus, ci pentru că *Geniu pustiu* e prea jos.

la primele rînduri m-am proiectat repede așa cum eram la douăzeci de ani, cu capul plin de vise și de i-luzii. O zi întreagă m-am căutat și nu m-am găsit; au fost însă de a-juns cîteva pagini pentru a mă regă-si fără a mă recunoaște totuși. Ca fost vizitiu, lîngă sceptrul regal, Murat ținea să-și arate biciul; eu n-aș îndrăzni să-mi pun *Geniu pus-tiu* lîngă *Luceafărul*.

Nu voi intra în analiza ideilor cuprinse în acest document apo-crif. Lovinescu atribuie aici poetului gînduri și scrupule pe care acesta nu le-a avut niciodată. Ceea ce am vrut să subliniez a fost faptul că revizuirea textului de la o ediție la alta arată inexistența manuscri-sului pe de o parte, și că pe de altă parte, ea pune în lumină una dintre cele mai primejdioase deprinderi ce pot vicia o cultură: lipsa de probitate intelectuală. Inițiat sub aceste zodii, impresionismul ro-mân ajungea de la început un fabricat cu marcă proprie. Îl vom urmări în continuare, în zbaterea lui epileptică în jurul aceleiași probleme.

2. G. CALINESCU

Cu Eugen Lovinescu, opera eminesciană a fost supusă digitației critice impresioniste. Lovinescu este conștient de trăsăturile proprii acestui gen de critică literară și el caută să-i stabilească justificarea psihologică.

Întemeiat într-o mare măsură pe sugestie și fantezie, impresio-nismul său avea să ducă la o critică literară ale cărei fruntarii nu erau demarcate de fruntariile literaturii înseși. Ce avea să dea în aplicarea lui la poezia eminesciană am văzut cu toții: menținîndu-se numai la esențial, sau la ceea ce îi părea a fi esențial, critica lui Lovi-nescu este critică de linii generale, în care sensul aprecierilor se modi-fică adeseori și pentru care autenticitatea documentelor nu constituie o problemă de conștiință profesională.

Cu George Călinescu critica impresionistă capătă pe cel mai stră-lucit reprezentant al său în cultura română. Cunoscător al marilor literaturi europene, orientat în filosofie, înzestrat cu o mare recepti-vitate în domeniul poeziei și cu un remarcabil talent de scriitor, Căli-nescu a dat științei române unul dintre cele mai caracteristice studii închinat lui Eminescu. El interesează deopotrivă prin luminile pe care le aduce în cunoașterea operei poetului și prin definirea poziției pe care criticul o are în cultura română. Este necesar să se schițeze această atitudine spirituală, spre a înțelege viziunea pe care criticul o are despre poet și opera lui.

Ceea ce caracterizează în primul rînd pe Călinescu este o tulbu-rătoare necesitate sufletească de a-și defini poziția în univers. Afir-mația aceasta nu este un paradox. În orice domeniu s-ar manifesta, oricît de puțin familiarizat ar fi cu cerințele prime ale unei discipline oarecare, dînsul ține să sublinieze atitudinea proprie, rezultată în mod statornic din opoziția față de părerile consacrate. Dacă ne-ar fi îngăduit să ne raportăm la felul cum H. Taine înțelegea să analizeze

viața sufletească a unui scriitor, organizată toată în jurul acelei facultăți dominante, „la faculté maîtresse“, am spune că facultatea dominantă a lui Călinescu este spiritul de contradicție. Faptul acesta îl duce să lupte nu numai împotriva celor afirmate anterior, de alți cercetători, asupra unui subiect; uneori simte trebuința să lupte împotriva propriilor păreri, când acestea au fost însușite de unul sau de altul. Rezultatul este semnificativ: nici unui alt om de știință român nu i-a fost dat să sfarme atâtea erezii și să creeze în locul lor altele. Punctul nevralgic — unul din punctele nevralgice — puse în lumină de activitatea sa este totala lipsă de pregătire lingvistică. Sînt trei sferturi de secol de cînd studiile de limbă și de literatură au afirmat cu toată energia caracterul artistic al limbilor: limba însăși trebuie să fie considerată ca o creațiune de artă, susținea încă din 1871 Gustav Gerber, în studiul său *Die Sprache als Kunst*. Cercetările ulterioare au adîncit tot mai mult aceste vederi, iar poetica simbolistă, într-o strînsă dependență de muzică, a impus cultul sunetului pentru valorile sale artistice. În fața tuturor acelor lucruri, nu-ți poți stăpîni uimirea cînd întîlnești afirmații de felul celor următoare: „și mai puerilă apare critica așa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) și cu varietatea ei critica fonologică, avînd ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvîrșire ridicole). Criticul fonologic vrea să explice emoția poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont unele vocale sînt vesele și altele triste“. Pasajul este caracteristic pentru metoda autorului. Pentru cineva orientat în problemele de lingvistică, este evident că a vorbi de o critică literară fonologică, prin care trebuie să înțelegi critica formalistă, este o mare aberație. Tot atît de mare greșală este să faci din critica formalistă o varietate a criticii genetice, cînd între ele nu sînt decît corespondențe. Iar în ceea ce privește afirmația că după Grammont unele vocale sînt vesele și altele triste, ea dovedește totala necunoaștere a gîndirii acestui mare lingvist, pentru care sunetele unei limbi, vocale sau consoane, nu devin expresive decît în măsura în care sensul cuvîntului ce cuprinde acele sunete se pretează la aceasta: „En somme tous les sons du langage, voyelles ou consonnes, peuvent prendre une valeur expressive lorsque le sens du mot dans lequel ils se trouvent s'y prête; si le sens n'est pas susceptible de le mettre en valeur, ils restent inexpressifs“. Acestea sînt opiniile lui Grammont, pe care Călinescu le găsește ridicole. Și cu toate acestea, criticul român după ce combate cu înverșunare pe lingvistul francez, ajunge să exprime exact aceeași idee: „nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare efectivă sunetelor“, spune domnia sa textual.

Aceste idei le expune Călinescu în lucrarea sa intitulată *Principii de estetică*, București 1939. Vom insista asupra ei cîteva clipe, deoarece aici concentrează autorul o serie de observații în legătură cu poezia, utile pentru înțelegerea studiilor sale. Caracterul prim al lu-

crării este că, deși expune principiile esteticii, susține imposibilitatea de a exista a oricărei estetici. De altfel nu numai estetica este lipsită de existență; capodopera însăși se află în aceeași situație: ea este numai o stare de spirit a unor indivizi și ca atare supusă tuturor capriciilor subiectivității. Și asemenea capodoperei este și poezia: ceea ce există nu este poezia, ci sentimentul nostru de poezie. Înțelegeți prin urmare că opera de artă nu are o altă existență decît în cuprinsul vieții sufletești a contemplatorului, ceea ce însemnează că aspectul ei variază de la individ la individ și chiar, la același individ, de la un moment la altul. Relativismul devine astfel ideea centrală a concepției critice și el ne îndrumază în sferele celui mai bine marcat impresionism.

În fond datele la care ancorează criticul sînt datele cele mai elementare ale procesului epistemologic așa cum acesta a fost contemplat în filosofia kantiană. Noi nu cunoaștem lumea în structura ei reală, ci numai sub forma pe care ne-o mijlocește spiritul nostru. Depășind însă terminologic procesul de cunoaștere după formula kantiană, Călinescu ajunge să vorbească de activitatea formatoare a spiritului nostru. În datele ei, lumea reală este amorfă și ea nu ajunge să capete o structură definită decît prin activitatea spiritului omenesc înzestrat cu capacitatea de a structura lumea obiectivă. Renașterea, ca fenomen de cultură, n-a existat. Ea n-a luat naștere decît atunci cînd un spirit superior, Burckhardt, care aparține timpurilor moderne, a structurat într-un anumit fel materialul cultural al unei anumite epoci. La fel romantismul: el un se datorește unor anumiți scriitori care ar fi avut anumite trăsături comune: avem numai o succesiune de fapte indiferente, în care o minte genială ca aceea a Doamnei de Staël a întrevăzut o anumită organizare. Dacă în urma acestora alte minți geniale ar vedea în faptele amintite alte organizări, Renașterea și romantismul ar dispărea, făcînd loc altor structuri. Făcînd aceste mărturii, Călinescu se crede autorizat să se considere drept partizan al filosofiei gestaltiste sau configuraționiste, filosofie la modă pe vremea aceea. Originile acesteia sînt germane, iar principiul ei de bază afirmă că o percepție nu este niciodată egală cu suma senzațiilor ce intră în compoziția ei, că într-însa se află ceva care depășește această sumă și conferă fenomenului dat un caracter originar. Mai mult decît atît: ceea ce există inițial nu sînt senzațiile care, prin adîncire, să ne dea percepția; inițial există percepția pe care spiritul nostru o disociază pe cale abstractivă în senzații, fără să ajungă însă la o disociere totală a ei. Percepția apare astfel ca un fenomen complex, cu o structură definită, cu o configurație definită. Asemenea lumii sufletești este și lumea fizică: ceea ce există nu sînt elementele ci structurile sau configurațiile fizice, pe care spiritul nostru analitic le disociază în elemente. Ceea ce intuim sînt așadar totalități, deoarece existență reală nu au decît totalitățile. Ele alcătuiesc factorii obiectivi al căror rol este esențial în determinarea unității percepției. Urmează

de aici că, în formele lui normale, sistemul nostru nervos nu are posibilitatea unei activități anarhice, că acțiunea lui este guvernată de structurile obiective. În vederile acestei teorii opera de artă este concepută ea însăși ca o structură unitară, pe care spiritul nostru analitic o disociază arbitrar în fond și formă. Revenind la lucrarea care ne preocupă, este demn de remarcat faptul că autorul, care face profesiune de credință gestaltistă, vede cu toate acestea numai fonologie în singurul studiu consecvent gestaltist aplicat operei lui Eminescu, *Artă cuvintului la Eminescu* de Caracostea.

Un capitol special este închinat criticii și istoriei literare. Călinescu vede aceste două activități într-o strînsă conexiune: critica estetică nu este decît o pregătire a explicării istorice, iar istoria literară nu este decît forma cea mai largă de critică. Istoria literară trebuie să studieze opera literară sub două aspecte ale ei: în primul rînd se poate studia *materia* din care a luat naștere (izvoare literare, influențe), în rîndul al doilea ea trebuie să studieze viața fictivă pe care o cuprinde acea operă și care este cu totul diferită de viața materială ce sta la baza ei. Dar, după ce arată că trebuie să studieze istoria literară și cum să studieze, Călinescu încheie: nu există totuși o istorie literară; există numai istorici literari și fiecare dintre aceștia aduce o viziune personală a aceluiași fenomen. Structuralul este asasinat de impresionist.

În articole de revistă, în note sau simple notițe, criticul aduce uneori contribuții serioase la cunoașterea operei lui Eminescu. Poetul îl preocupă de asemenea în cele două tratate de istorie a literaturii române pe care ni le-a dat, și mai cu seamă în două studii de mari proporții: *Viața lui Mihai Eminescu* și *Opera lui Mihai Eminescu*, cel dintîi cuprinzînd un volum, cel din urmă cinci volume. Întrucît timpul nu ne permite să intrăm în amănunte, vom reține din toate numai aceste două studii, din care vom desprinde liniile generale pe care este construită imaginea poetului⁶.

Cel dintîi, *Viața lui Mihai Eminescu*, este o documentată biografie. Poetul este urmărit în ascendența familială, în împrejurările externe ale vieții, în formațiunea sa intelectuală și se insistă în chip deosebit asupra trăsăturilor caracteristice ale vieții sale afective. Călinescu ține să sublinieze legătura de sînge a poetului cu țărînia moldoveană din Bucovina, fapt care îl va ajuta să înțeleagă trăsăturile fundamentale de caracter ale acestuia. Eminescu este un non-conformist, ceea ce însemnează că este funciar un adversar al arivismului. În toate mediile sociale prin care viața l-a purtat, el a rămas același rural sănătos la trup și la suflet. De mic arată o vie pasiune pentru teatru și în parte acesteia i se datorează înfrîngerea proiectelor familiare de a face dintr-însul un om cu rînduială în societate. În parte numai; pentru că Eminescu era prin structura lui sufletească opus spiritului de gospodărie. Există la el o mizerie metafizică și de aceasta se condiționează mizeria fizică în care poetul se complăce.

„La Eminescu lumea sensibilității convenționale este atît de îndepărtată de aceea ideologică, încît se produce o transcendere a noțiunii de timp și de spațiu, sau mai lămurit, mintea cade într-un fel de extaz abstract, iar percepția rămîne intangibilă, externă, într-o permanență moartă. De aici acel sentiment de deces, într-un interior putred, de înstrăinare în prezent, comparabil rătăcirii unui defunct deșteptat peste veacuri într-o încăpere calcinată, arborificată, străină pentru memorie“. Poetul este lipsit de simțul interiorului estetic. Întregul lui univers se împarte în lumea ideilor și în natura vie. „Dacă sub raportul intelectului el prezintă poate cel mai ales individ al vremii sale, din punct de vedere al culturii simțurilor este un preistoric, ce zic, un animal inocent și sănătos, care asemeni armăsarului, își aruncă necurătenia pe iarba ce-o paște. Aceasta și explică prietenia strînsă cu acel bivoli de geniu, care se numește Ion Creangă“. Și mai departe: „Lui Eminescu nu-i trecea prin gînd să măture prin casă ori să arunce apa stătută din doniță. Acestea erau oarecum fenomene naturale, și după cum ar fi nefiresc să cureți iarba din livadă și să primești apa din iaz, tot astfel i s-ar fi părut inoportun să întreprună putrefacția gunoaielor prin colțuri, industria păianjenilor sau fermentația acră a rufelor murdare. Cel care umblase cu picioarele goale împreună cu iubita, la Ipotești, căpătînd astfel un fel de voluptate a clisei încrustate pe degete, nu-și curăța ghetetele dintr-o confuzie între piciorul organic și încălțămînta inorganică. Lipsa totală a oricărui simț de convenție îl făcea pe Eminescu să asculte numai de instincte, să doarmă neregulat și pe apucate, să mănînce oricînd și oricum, să-și sufle nasul în șervetul de masă“ (163—164). Cu astfel de însușiri, era firească prietenia poetului pentru Creangă, spune și mai departe Călinescu. Existența rudimentară se potrivește cu firea lor fizică și morală; și această existență rudimentară ei o aspiră cu întreaga lor ființă, așa cum pielea groasă a mascurului aspiră întoarcerea în noroi. Și unul și altul simt trebuința perversă și voluptuoasă a regresului spre pădure. În bojdeuca lui Creangă, în care și Eminescu locuiește o vreme, se trăia patriarhal. Autorul *Amintirilor* se simțea în larg numai cînd deprinderile lui de „bivoli sănătos“ (33) nu erau contrariate: inundat de sudori diluviene și scărpinîndu-și spînarea, pe locurile unde nu ajungea cu unghia, cu ajutorul unei lopeți mici de lemn crestă, ca o vită care se freacă mugind de cumpăna fîntîinii. Eminescu nu depășea cu mult, ca aspect, pe prietenul său: murdar, nebărbierit, păros și cu unghiile negre, el avea o înfățișare fizică cu totul respingătoare pentru cineva cu simțurile evaluate. Prezentîndu-i în felul acesta, Călinescu vrea să facă ceva mai mult decît portretele celor doi scriitori: el vede într-însii figuri reprezentative pentru o întreagă categorie socială, concretizarea permanențelor etnice⁷. În aceleași trăsături primitive ne este înfățișat poetul și în alte părți. Dacă, prin faptul că aparatul său sufletească era atît de rudimentar încît nu putea stabili distincțiunea între piciorul orga-

nic și încălțăminte inorganică, Eminescu se simțea atras de Creangă, prin alte caractere ale sale el se simțea îndepărtat de Caragiale: față de răutatea subțire și nestatornică a acestuia, „piciorul sufletesc“, „mare“ și „cu opinci“ al poetului „se împleticea iritat, obișnuit să se așeze lat și neted în hora evlavioasă de datini“. Iubitorul de datini și de tradiție trebuia așadar să aibă un astfel de aspect. Lucrul nu trebuie să surprindă: Călinescu vede masiv și global, pentru el regnurile naturii se întrepătrund și un om se poate fragmenta și repartiza în straturi minerale, vegetale și animale. Cu tot aspectul de locuitori ai grotelor preistorice sub care ne apar în studiul lui Călinescu, nici Creangă nici Eminescu nu se pot plînge că au fost tratați prea aspru de critic: evacuîndu-i în presitorie, domnia sa îi reține totuși în cadrele umanității, ceea ce este un mare act de clemență și de omagiu.

Raportarea la alte specii zoologice — bivol, armăsar — are o funcțiune metaforică. Este drept, spiritul general al lucrării ar motiva întrebarea cine iese dezavantajat din această comparație: omul sau animalul.

Eminescu, al cărui suflet are picioare mari încălțate cu opinci, este totuși capabil de unele sentimente, între altele de dragoste. Nu vă îndoiiți, cred, că în aceste domenii el aduce voinicia lipsită de etichetă a unui armăsar plin de vigoare și sănătate. Așadar, pentru el „iubirea este un leagăn de desfătări venerice, o necesitate nu spirituală dar afectivă bineînțeles și fiziologică, o nevoie naturală de a trăi viața speței cu toate deliciile de ordin sufletesc pe care conștiința le suprapune mecanismului reflex, dar în sfîrșit un instinct“ (345). Cu toate acestea poetul este și în dragoste un idealist orbit de fantasma femeii desăvîrșite, dar idealul său se limitează la un număr restrîns de cerinți carnale. În general, femeia nu este altceva decît un obiect de concupiscentă și față de ea el este lipsit de orice rafinare a intimității erotice. Este un lasciv și un rustic: „Trupul său vînjos și împăroșat, pe care îl culcase pe pămînt și în fin, prin poduri și prin paturi tari de gazde, n-avea afinități pentru senzațiile fine și nu căuta pentru iubire interioruri fragile și intime“ (357).

Idealul feminin pe care criticul îl atribuie lui Eminescu merge pe aceeași linie: poetul dorea o femeie care să asocieze inteligența cu sălbăticiunea și cu fabulosul; adică o „suedeză“ sau o „englezoaică“, precizează domnia sa cu competență etnologică. Acestea erau capabile să fie amazone carnale și obișnuite să calce cu piciorul gol în ierburi — piciorul gol este una din obsesiile criticului — dar erau lucide și-nțelegătoare a aspirațiilor intelectuale. Și poetul care era mai presus de orice în căutarea voluptății erotice, ne este înfățișat totuși ca fiind în stare să se îndrăgostească, și încă aprig, de intelectuale lipsite de frumusețe și care, ca intelectuale, nu i-ar fi putut oferi decît redate voluptăți erotice. Așa se face că el și-a găsit englezoica în doamne ca Mite Kremnitz — nemțoaică de felul ei — sau Cleopatra Poenaru.

Așadar Eminescu nu căuta interioruri rafinate; pentru dragostea lui cu intensități ferine el caută un mediu indicat: trestii, răchite, finețe, păduri, unde să poată dormi țărănește pe pămînt și să calce cu piciorul gol în ierburi (359).

Și cu toate acestea, chiar mărturiile pe care le aduce Călinescu impun rezerve față de concluziile sale. Dacă ni s-ar îngădui să lucrăm la rîndul nostru în carbunele gros în care a lucrat domnia sa, prima nedumerire pe care am schița-o ar fi următoarea: cum este posibil ca un om, ale cărui senzații sînt atît de grosiere încît nu poate distinge pînă unde se întinde piciorul și de unde începe ciubota, să fie totuși în stare să-și dea seama pînă unde se întinde substanța umană denumită în registrele stării civile Mite Kremnitz, și de unde începe substanța umană denumită tot acolo Veronica Micle sau Cleopatra Poenaru? Cum se mpacă această lipsă de evoluție organică cu faptul că poetul era totuși capabil să vadă că una din iubitele sale avea mînuțe albe de omăt sau să perceapă, cu precizie de acuitate decadentă, foșnetul mătăsurilor? Și cum se armonizează tabloul în totalitatea lui cu narcisismul poetului? Mai cu seamă că acesta se pictează cu grijă în unele opere ale sale și tabloul rezultat nu seamănă deloc cu cel pictat de critic. Să mai amintim apoi grija, cochetăria chiar, pe care poetul o pune uneori în îmbrăcăminte? Călinescu însuși mărturisește că în unele împrejurări el era îmbrăcat cu îngrijire și cu cilindru pe cap (371). Ar merge cam greu toate lucrurile acestea, cu cineva a cărui linie de manifestare era regresul spre pădure.

Adăugați pe deasupra ca trăsătură sufletească o nesfîrșită sete de absolut și o nesfîrșită compasiune pentru semenul nenorocit, și veți avea, în liniile lui mari, portretul poetului așa cum și l-a imaginat Călinescu. Un om care, în ordine intelectuală este poate „cel mai ales individ al vremii sale“ (163) dar care cu toate acestea nu avea decît o inteligență „mijlocie, ca o apă curgătoare fără ochiuri adînci“ (465); un suflet primar, cu picioare și cu opinci sau cu „roate enorme și greoaie“ (466), violent în reacții și statornic în dușmănie, dar care era cu toate acestea un lunatic, un somnambul (465), iată cum ne apare poetul. Structura lui duală, așa cum o arătase Titu Maiorescu în celebrul său articol, se menține și în studiul lui Călinescu.

Aceste trăsături divergente vor explica activitatea lui Eminescu: armăsarul va apăra tradiția, iar somnambulul va scrie poeziile. Inadecvat timpului său, ce se lăsa pătruns de febra înnoirilor, poetul îi pare lui Călinescu actualizat de evoluția societății românești, care după o lungă călătorie prin civilizația străină, se întorcea și pune în lumină comorile sufletești proprii. Eminescu era singurul capabil să exprime simțurile moderne și românești și să traducă în poezie aspirațiile românilor.

Făcînd această afirmație în finalul studiului său, Călinescu ne impune o ultimă întrebare: dacă Eminescu a fost așa cum ni l-a înfățișat și dacă el era totuși chemat să exprime sentimentele moderne,

ce însemnează oare „modern“ pentru domnia sa? La data la care apare ediția a doua a *Vieții lui Eminescu*, ediție după care mă conduc în expunerea mea și de unde împrumut aceste afirmații, horoscopul politicii europene se suceea — el începe să se sucească încă de mai înainte — și scotea la lumină pe oamenii cu voce tare, cu pumnul tare. Modern nu mai însemna rafinarea simțurilor și a spiritului, ci îndrumarea către pădure, către bătrina pădure a Teutoburgului, încărcată de istorie și de stihii metafizice. Arminius își scotea trupele sale păroase și pline de clisă și se pregătea să distrugă legiunile romane, moleșite de civilizație. Așa era modern atunci. Și contemplându-l în aceste forme, Călinescu avea tot dreptul să se plîngă împotriva criticilor care socoteau că imaginea poetului fusese degradată: în seria inexpresivă a evenimentelor reale ea fusese structurată modern.

Criticul a concentrat în opera sa un material informativ bogat și a știut să profite adeseori în mod inteligent de el. Respectînd principiile formulate ulterior în concisul său tratat de Estetică, dînsul pune o grijă deosebită în adunarea documentelor și operația aceasta o face cu o competență indiscutabilă, de natură să reabiliteze metoda compromisă prin procedeele lui Lovinescu. Impresionist, Călinescu se deosebește totuși de impresionismul anterior printr-un simț ascuțit al răspunderilor morale. Dacă în anumite momente i se întîmplă totuși să construiască pe date inexacte, faptul se datorează unei deficiențe de informație, — ceea ce se poate întîmpla oricui — dar niciodată unei informații conștient viciate.

Informația constituie însă numai stadiul prim în activitatea unui istoric. Operația esențială este interpretarea documentelor și în această interpretare personalitatea istoricului se poate afirma din plin. Imaginea pe care Călinescu o construiește pe baza documentelor eminesciene este în primul rînd dependentă de critic, nu de document. Fără să facă un roman, fără să facă o biografie romanțată, domnia sa a pus în funcțiune una dintre facultățile sale esențiale: concentrarea culorilor crude, a căror iradiere peste limitele fenomenului real conferă acestuia dimensiuni epice. În Călinescu criticul este dublat de un romancier cu calități remarcabile. De altfel domnia sa însuși mărturisește că nu poate fi bun critic literar cîneva care nu este înzestrat și cu facultăți artistice creatoare, care, în cel mai rău caz, nu a ratat în mai multe genuri literare. Călinescu a încercat mai multe genuri literare și dacă în unul din acestea — în lirică — s-a supus imperativului de a rata, domnia sa s-a afirmat totuși ca romancier plin de vigoare. Faptul l-a determinat să înfățișeze pe scriitori în aceeași cadentă epică a mișcărilor interioare ca și personajele de roman. Note secundare în economia totală sînt ridicate la rangul de mărturii revelatorii; ele guvernează întregul proces de reconstituire a imaginii unui scriitor, care se construiește astfel adeseori în sferele periferice. Nu este cazul numai cu Eminescu. Tratatul său de literatură este lucrat în mare parte pe acest principiu. Intuiția istoricului literar atri-

buie scriitorului un anumit loc; cu gesturi dictatoriale el este însumat unei serii istorice și orice veleitate de eliberare este pedepsită scurt, militărește.

Studiul închinat operei lui Eminescu cuprinde cinci volume, dar repartizarea materialului este făcută arbitrar. În fond vol. I, care urmărește filosofia teoretică și pe cea practică a poetului, și jumătate din vol. II, în care autorul caută să stabilească lectura și, pe calea aceasta, cultura lui, constituiesc adevăratul element biografic, biografia intelectuală. Jumătatea a doua a vol. II și întreg vol. III sînt închinat descrierii operei lui Eminescu; vol. IV reia aceeași descriere, căutînd să delineeze cadrul psihic, cadrul fizic și tehnica versului, iar vol. V este închinat analizei operei poetice și fixării ei în timp și spațiu — am zice: definirea poetului prin coordonate de literatură comparată⁸.

O observație preliminară pe care vom face-o — și pe care autorul însuși o face — este că studiul operei se împărtășește de o expresie mai puțin colorată. „Cititorul obișnuit, spune domnia sa, trebuie să se simtă dezamăgit că după o carte „așa de frumoasă“, este vorba de *Viața lui Mihail Eminescu*, „urmează volume uscate de exegeză și va fi pornit să creadă că autorul nu mai scrie bine“. Mai puțin bine scrise decît biografia, volumele acestea, cu excepția celui dinții, pun în lumină marile calități de scriitor ale autorului. Minuînd însă un mare volum de abstracțiuni, domnia sa ajungea la o expresie al cărei relief concret era înlocuit de preciziunea și subtilitatea ideii. Rezervele cu care vom întîmpina studiul nu vor fi așadar de ordin stilistic, ele se vor raporta la interpretarea însăși a operei poetului.

Economia studiului rezultă în parte din atitudinea pe care criticul a adoptat-o față de opera poetică. În opoziție cu poeziile publicate, acelea care au stabilit reputația de mare poet a lui Eminescu, dînsul înțelege să pună în lumină calitățile artistice ale operei nedefinitivate și nepublicate. Istoria noastră literară a ajuns la o imagine relativ definită a lui Eminescu, pe baza materialului publicat în *Convorbiri Literare* și cuprins mai apoi în ediția Maiorescu și cele ce-au urmat-o. Dar poeziile acestea reprezentau numai o parte din activitatea poetului. Călinescu întreprinde un studiu atent al manuscriselor și pe baza datelor recoltate din ele ajunge să înfățișeze un Eminescu necunoscut, în mare parte necunoscut chiar poetului. Întregul capitol închinat descrierii operei în care se stabilesc temele tratate de poet, putea fi înlocuit cu succes, cu foarte mare succes, printr-o ediție critică a manuscriselor. Aceasta ar fi avut îndoitul avantaj că ar fi pus pe cititor în situația de a se familiariza cu opera eminesciană printr-un contact direct, și că, punîndu-i la dispoziție opera întreagă, nu numai fragmentele extrase de critic, ar fi avut prilejul unei judecăți mai documentate, nu numai a operei poetului, ci și a studiilor închinat acesteia. Călinescu caută imaginea adevăratului poet în aceste opere considerate nedefinitive și din care multe n-au fost realizate decît

fragmentar, pentru dubla considerație că lirismul în general este fragmentar și că fragmentele nedefinite oglindesc în stare mai pură adevăratele trăsături ale poetului. Mai apropiate de focul central care a dat naștere întregii opere, ele oglindesc mai bine firea poetului decât opera definitivă, pe care conștiința artistică a prelucrat-o, a pilit-o și șlefuit-o, dându-i înfățișarea perfect lustruită pe care i-o cunoaștem cu toții. Procedând astfel, Călinescu își trădează simpatia pentru un Eminescu crud, nealterat de înalta conștiință artistică oglindită în opera definitivă.

Descrierea operei duce după sine un prim inconvenient: criticul este nevoit să reia aceeași poezie în diversele capitole ale studiului, făcând-o așadar să defileze de mai multe ori în fața cititorului. Studiul său este un studiu arborescent, cu rămurișul încâlcit, cu reveniri și insistențe în special în capitolul în care poetul aduce o expresie mai liberă.

Pentru un istoric, descrierea operei ar trebui să urmeze criteriul cronologic, singurul indicat să arate progresiva dezvoltare a unui scriitor. În această operație însă opera lui Eminescu opune rezistențe nebănuite. Manuscrisele în general nedatate, lipsite cel mai adesea de indiciile exterioare de datare și neluminate îndeajuns de date cronologice din biografia poetului, constituie de multe ori o enigmă pentru cel mai răbduriu spirit. Criteriul după care se conduce criticul este altul decât cel impus de ordinea în care se desfășoară viața sufletească a scriitorului. Domnia sa urmărește poezia eminesciană pe teme, pornind de la tema cea mai înaltă, aceea a cosmogoniilor. Trece în urmă la poemele cu subiect metafizic, în cuprinsul cărora își pune problema destinului omenesc. Urmărește după aceea istoria omenirii, în desfășurarea cronologică a ei: istoria universală de la începuturi pînă în zilele poetului (*Diorama*) și ajunge în cele din urmă la istoria românească, prezentată ea însăși în tablouri ce se distribuie pe linia cronologiei: romanii, dacii, Traian, Dochia, Mușatinii, Mircea etc. Făcînd operația aceasta, criticul atribuie poetului intenția de a face din opera sa poetică o mare poemă a umanității. Este indiscutabil că Eminescu a avut la un moment dat intenția să scrie o poemă a umanității, din care a realizat o parte. Este *Diorama*, care cuprindea între altele și cunoscuta poemă închinată Egiptului⁹.

Aspectul particular pe care l-a luat studiul n-a putut scăpa nici autorului, care în postfața la cel din urmă volum arată că a fost nevoit să ia și să reia opera eminesciană necunoscută sau puțin cunoscută și că în felul acesta a ajuns să facă „un studiu oriental”, întrucît numai astfel adevăratul Eminescu putea să fie revelat poporului său, iar cititorul putea afla într-o singură carte, „în valuri încete”, și opera și judecata asupra ei. Domnia sa crede de altfel că pentru nevoile culturii noastre de azi s-ar potrivi mai puțin o monografie de ținută occidentală și cu mult mai mult un studiu oriental. Părerea trădează nu numai unghiul personal de apreciere a culturii române, ea

constituie în același timp și cea mai bună definiție a studiului său, ale cărui fibre au fost impregnate adînc de seva care însuflețește lumea fantastică a celor *1001 nopți*.

Primele probleme pe care și le pune criticul sînt în legătură cu concepția filosofică a lui Eminescu și cu activitatea practică pe care această concepție a determinat-o. Un filosof în sensul propriu al acestui cuvînt, poetul n-a fost; el rămîne mai presus de orice un poet, care cuprinde în opera sa cam tot atîta filosofie cît cuprinde Biblia, poezia populară sau oricare poet al lumii. Dacă totuși se poate vorbi și de filosoful Eminescu, aceasta nu se poate face decât dacă avem în vedere nu gîndirea însăși, ci *metoda* care se descoperă în cugetările sale și care leagă toate părțile speculative ale operei. El și-a pus, este adevărat, problemele fundamentale metafizice, și dacă nu le-a dat o soluție proprie, faptul se datorează împrejurării că a fost absorbit într-o măsură prea mare de preocupări politice și economice. Kant este una din marile valori cultivate în opera eminesciană. Prezența lui o surprinde în numeroase momente din gîndirea poetului, dar este tăgăduită acolo unde ea era văzută de toți cercetătorii anteriori — și unde și astăzi mulți dintre aceștia continuă s-o vadă: în *Sărmanul Dionis*. Sustrăgîndu-se timpului său și spațiului său, Dionis nu pune în funcțiune mecanismul cunoașterii umane așa cum îl imaginase Kant, ci se comportă ca un arheu spiritual (arheu paracelsian), ca omul etern, din care izvorăsc toți oamenii trecători. Ca operă filosofică, nuvela aduce totuși un sistem, deși poetul nu este filosof; sistemul acesta este un panteism spiritualist, apropiat în același timp de Spinoza și de Fichte. Voi cita pasajul acesta din studiul lui Călinescu în forma restaurată de domnia sa, întrucît el ne dă puțința să intuim liniile pe care îi distribuie gîndirea (I, 25):

„Sistemul lui Eminescu este așadar un panteism spiritualist, asemănător și cu spinozismul și cu idealismul lui Fichte, cu deosebirea că pentru Spinoza lumea întinsă e un atribut al substanței pe cînd aci este numai o reprezentare și cu aceea, față de Fichte, fapt ce pe de altă parte îl apropie de Schopenhauer, că se dă o satisfacție mai mare individualismului prin acele tipare eterne de origină platoniciană“.

Eminescu este așadar un panteist spiritualist în genul lui Spinoza, cu observația că în timp ce pentru Spinoza lumea dimensionară este un atribut al substanței, pentru Eminescu ea este numai o reprezentare. Deosebirea dintre Spinoza și poetul român ar fi deci una singură, dar o deosebire de esență: ceea ce pentru unul are o existență obiectivă, pentru celălalt are numai o existență subiectivă, sau, spre a transpune ecuația în alți termeni: Eminescu este un adept al lui Spinoza, cu rezerva că este un adversar al acestuia. Poetul român se apropie în același timp și de idealismul lui Fichte; dar el îl depășește pe acesta prin accentuarea individualismului și atașarea de ideile platoniciene, ceea ce însemnează că este un adept al lui Fichte, și

totuși nu este un adept al lui Fichte, fiind mai apropiat de Platon și de Schopenhauer. Am reținut numai ca exemplu acest moment izolat spre a pune în lumină instrumentul cu care analizează gândirea scriitorului român. Studiul nu conține însă numai idei care se anulează pe măsură ce se desfășoară, ci și idei care se impun prin justetea lor. În ordinea aceasta notez afirmația că pentru Eminescu individul nu este decât concretizarea momentană a eternității, o pietrificare pasageră a acestei eternități. Eternă este numai speța, sau, mai exact, materia cosmică ce stă la baza speciei. Este într-adevăr una dintre ideile pe care le vom surprinde în opera poetului.

În linii mari, filosofia lui Eminescu este o filosofie eclectică. Pesimismul apare sporadic și prezintă o notă afectivă; transcendentismul este indiferent sub raportul gândirii, dar devine o temă literară frecventă. Surprindem apoi și unele note pozitiviste, a căror existență în gândirea poetului român se pot explica prin Kant, dar și afară de Kant. Filosofia lui Heraclit îi vine prin filieră schopenhaueriană, dar rămâne un element periferic în gândirea totală a lui. Se remarcă și un filon eleat. Mai puternică ar putea fi considerată influența filosofiei platoniciene, dar, împărțind punctul de vedere evoluționist, el se depărtează și de acesta. În felul acesta, simbul gândirii lui Eminescu nu trebuie căutat în aceste sisteme, pe care el le adoptă și le repudiază în același timp, ci în altă parte, în întietatea pe care o acordă naturii și instinctului. Existența este posibilă în două moduri: modul rațional, — un idealism gol, și modul automatic, „imagine a morții veșnic creatoare, care nu greșește niciodată“. În felul acesta, problema îndelung discutată a raportului între optimism și pesimism în opera lui Eminescu se soluționează prin afirmația că instinctul este mai bun decât conștiința, iar moartea este mai bună decât instinctul.

Tratând problemele mari ale oricărei gândiri filosofice, Eminescu nu poate fi raportat cele mai adeseori la texte precise. Certă rămâne numai influența filosofiei kantiene și schopenhaueriene. În urma altora, în urma lui Vianu, Călinescu cercetează de aproape raportul Schopenhauer—Eminescu și apropierea pe care le stabilește dînsul sînt de natură să sublinieze și mai mult în ce măsură poetul român este tributary filosofului german. Deși într-o permanentă frondă față de Vianu, criticul reface într-o mare măsură aceeași hartă ideologică. Pe căi deschise de cercetători anteriori domnia sa ajunge să arate apoi și influența pe care *Metafizica amorului* a aceluiasi filosof german a avut-o în opera poetului român. Există însă un punct asupra căruia insistă în mod special și care pune în lumină concepția sa diferită. Se știe că Schopenhauer condamna iubirea, prin care lumea își perpetua existența și durerea. El admira viața ascetică cu toate renunțările ei: post, castitate, macerație, flagelare, sărăcie, — toate însemnînd mortificarea acelei voințe oarbe, a cărei incorporare este lumea. Într-o permanentă postulare a formelor de manifestare, voința inventează mijloacele viclene ale iubirii spre a-și atinge scopul. Pentru

Eminescu însă lucrurile acestea se prezintă sub un aspect cu totul diferit: pentru el tot ce este conform cu natura este bun iar tot ce contrariază natura este rău. În opera lui, pustnicul este un personaj des întîlnit; dar acest pustnic nu caută să se sustragă de sub imperiul voinței universale și urmărește voluptatea dezlănțuirii totale a instinctelor. Iubirea pentru el e îndrumare către formele primitive ale existenței, el simte o adevărată voluptate atunci cînd este supus unei transgresiuni a regnurilor naturale, cînd animalul se dizolvă în elemente inorganice și începe să trăiască și sub forma aceasta viața universală. Pustnicii lui Eminescu își întind mușchii în soare „ca dulăii“ sau dorm goi în ierburi, eroinele se lasă conduse de instinct și își acordă viața lor sexuală cu viața sexuală a întregului cosmos.

Nu este locul să se urmărească aici în detalii ceea ce ni se spune în legătură cu concepția politică a poetului. Că el vede posibilă oligarhia ca formă de conducere a statului, și că în această ordine se raportează la Machiavelli; că pentru el un domnitor ca Mircea nu era prilejul unui portret romantic, ci imaginea monarhului instinctiv al statului natural, un monarh „arhaic, aproape mitologic“, sînt afirmații cunoscute din alte părți. Nu ne pot preocupa nici opiniile provocate de concepția lui Eminescu despre artă, despre funcțiunea educativă a clasicismului — considerat drept purtător al tradiției umanității, — după cum nu ne pot preocupa nici cele spuse în legătură cu idealul Daciei morale, a cărei existență nu trebuia să primejduiască existența Austriei politice. Vom aminti în treacăt numai că sub raport economic, Călinescu arată pe Eminescu drept un cunoscător al lui Marx, și partizan în limite restrînse al materialismului istoric. Prin importanța pe care o acordă clasei agricultorilor, el este raportat la physiocrați și la Adam Smith; iar raporturile cu Saint-Simon, pe care Călinescu îl consideră drept liberal, sînt notate sumar: părintele socialismului modern nu era pentru Eminescu decât un nebulă. Se amintește de asemenea și atitudinea poetului în legătură cu creștinismul și cu prilejul acesta se face afirmația că el nu avea nici o înclinație către catolicism, deși, după cum se știe, poetul a avut la un moment dat intenția să treacă la catolicism. Atașarea de ortodoxie era însă cu mult mai mare: ortodoxismul este considerat de poet ca instrument al conștiinței naționale; în asociere cu limba unitară, el devenea instrumentul menținerii acelei Dacii ideale către care a năzuit totdeauna; el era însă totodată și o „poliție morală“ cu acțiune eficace în viața socială. Încheierea la care ajungea Călinescu în urma sondajului întreprins în gândirea și activitatea practică a poetului merită să fie semnalată: „Evoluționist prin concepție, n-ar mai fi avut de ce să sprijine clasa în chip firesc dispărută a marilor proprietari. Și fiindcă nici în ziua de azi zorii regimului industrial nu s-au ivit în România, Eminescu ar fi luptat cu aprindere pentru programul unui partid agrar și al unui stat țărănesc“ (222).

Așa cum se prezintă, studiul filosofiei teoretice a lui Eminescu subliniază nu numai eclectismul filosofic al poetului, ci și discordanțele analizei. Ilustrativ în direcția aceasta este, după cum am văzut, raportul stabilit între filosofia lui Spinoza și gândirea poetului român.

Drept un capitol special al biografiei trebuie considerat și studiul culturii poetului, în care se încearcă să se schițeze harta lecturilor sale în diferite domenii. De factură erudită, tot capitolul este susceptibil de multe completări, — autorul însuși își dă seama de faptul acesta, — și ele au și venit în parte. O discuție amănunțită a lui nu poate fi întreprinsă aici; dacă timpul ne-ar îngădui-o, am ajunge la concluzia că nu este vorba numai de completări, ci și de revizuiți și eliminări. Liniile mari rămân însă acelea pe care le întrevăde Călinescu. Poetul era orientat îndeosebi în filosofie și în istoria filosofiei, avea temeinice cunoștințe în domeniul economic și istoric și manifesta o preocupare statornică pentru studiul limbilor. Pentru înțelegerea artei sale, de o importanță particulară este relevarea interesului arătat față de unii din poezii antici, în special față de Horațiu, precum și menționarea orientării sale în artele plastice. În fiecare din aceste domenii poetul avea cunoștințe mai mult sau mai puțin temeinice, dar un specialist neegalat n-a fost în nici unul. Ceea ce îl caracterizează în prima linie este mintea limpede, dată cu abstracțiunile filosofice, și este probabil că dacă i-ar fi fost dat să se realizeze nu artistic, ci științific, el s-ar fi realizat în ordine filosofică. Ar fi putut însă să devină un specialist și în istorie, unde aducea o remarcabilă orientare și un real spirit de pătrundere. Așa cum l-a prezentat, Eminescu pare cel mai cult dintre poezii români, dar departe de a fi un monstru al erudiției cum era, la acea vreme, Hasdeu. Cunoștințele sale se echilibrează, dând impresia că totul își are locul și rostul său.

Viața poetului, gândirea lui speculativă, gândirea lui practică, delineația culturii sale alcătuiesc în fond diversele sectoare ale biografiei poetului. Călinescu vede însă lucrurile sub alt aspect: pentru dînsul, biografia se limitează la viața materială a personajului și faptul acesta l-a determinat să acorde o importanță atât de mare părții prime, aceleia pe care am urmărit-o în lecția precedentă. Concursul între anecdotă și ideologie s-a soluționat pentru critic cu prevalența anecdoticului. Este un procedeu pe care-l va utiliza și aiurea, în primul rând în tratatul său de literatură unde anecdota, sub forma derivată a ilustrației, invadează zgomotos textul. Oricare ar fi talentul cu care criticul expune faptele, prevalența pe care domnia sa o acordă elementului material în cadrul biografic, în dauna portretului moral, leagă concepția sa de forme depășite ale istoriei literare. În complexul acestei discipline, biografia nu poate fi cultivată pentru valorile sale proprii; ea este un element subordonat și raportarea la ea se va face numai dacă și numai în măsura în care interpretarea operei va impune-o. În locul unei biografii pe linii epice sau în tonuri lirice, o definire a personalității.

Ultimul fapt pe care-l voi semnala în această ordine decurge din concepția pe care Călinescu o are despre funcțiunea și aspectele biografiei. Contemplînd izolat viața materială de cea morală, domnia sa va ajunge să ne dea două imagini fundamentale deosebite ale poetului. În adevăr, ne aducem aminte că apetiturile veșnic nesatisfăcute ale acestuia făceau pe critic să-l definească drept un spirit însetat de absolut (*Viața*, 394), atunci cînd era vorba de viața poetului. Cînd este urmărit însă sub raportul biografiei intelectuale, același poet ne apare ca un spirit curios de aspecte variate, dar neîspitit în nici un fel de demonul ultimei cunoașteri. Eminescu nu mai este un spirit însetat de absolut, ci un spirit echilibrat, care a știut să profite de înțeleapta învățătură a antichității: calea mijlocie este o cale de aur. Cele două imagini sînt departe de a se suprapune: concluziile romantice ale primului studiu sînt simțitor reduse și în definiția scriitorului încep să-și facă loc unele note clasice, pe care vom avea prilejul să le subliniem atunci cînd vom urmări, la rîndul nostru, opera lui.

Am amintit mai înainte că între biografia și studiul propriu-zis al operei lui Eminescu, Călinescu a intercalat descrierea acestei opere. Arătam cu același prilej care este principiul pe care criticul l-a adoptat în clasificarea materialului.

Nu poate fi vorba să se urmărească aici descrierea operei eminesciene, așa cum o întreprinde dînsul. Operația ar fi fastidioasă și nu ne-ar aduce rezultatele dorite, chiar dacă timpul ne-ar îngădui s-o facem cu toată atenția. Criticul însuși a ezitat o vreme publicînd în *Viața Românească* din 1932 un basm filosofic desprins din manuscrisele 2259 și 2276 ale Academiei Române (este vorba de lunga narațiune intitulată de D-sa *Povestea magului călător în stele*) mărturisesc intenția de a da o ediție a operei eminesciene inedite. Intenția n-a fost realizată, între altele, notează d-sa mai tirziu, pentru motivul că o ediție „ar fi fost zadarnică înșirare de cioburi de opere pe care apoi ar fi trebuit să le transferăm din nou în lucrarea de față spre a le interpreta“. Ni se spune în continuare că în descrierea operei poetului a reprodus în întregime unele poeme, iar din acelea care n-au fost transcrise în întregime a transpus în studiul său „toate ideile și toate imaginile mai de seamă, încît părțile lăsate la o parte sînt cu totul fără însemnătate. Cercetătorul poate fi încredințat că nimic ce ar putea să-l intereseze din vreun punct de vedere oarecare n-a rămas nescos la iveală“. Călinescu pleacă așadar de la convingerea că materialul pe care-l concentrează în studiul său este singurul care poate să intereseze pe oricare cercetător și că acela pe care dînsul l-a socotit inexpressiv, trebuie să fie considerat astfel de oricine se ocupă cu Eminescu. Atitudinea nu este numai despotică, ea înscrie și o gravă contradicție față de sine însuși, întrucît criticul, după cum știm, cere pentru sine dreptul de a intui diferit aceeași operă, la momente diferite din activitatea sa. Cum poți ști cu anticipație că anumite fragmente, a căror importanță îți scapă astăzi, nu-și vor dezvălui semnificațiile la o cer-

cetare mai tirzie? Argumentul este lipsit de puterea de convingere. Procedînd însă altfel, s-ar fi realizat un lucru de natură să nu satisfacă spiritul autorului îndrăgostit de masiv și în ordine materială: studiul și-ar fi redus simțitor dimensiunile, ar fi încetat așadar de a mai fi oriental și ar fi căpătat un aspect occidental, sau aproape occidental, adică un aspect cu care Călinescu nu se poate împăca.

Descrierea este în primul rînd prilejul de a stabili, în ordinea lor descendentă, temele poetice tratate de Eminescu. Ea se amplifică însă și cu preocupări de altă natură. Materialul inedit cuprinde în forme premergătoare unele dintre operele publicate de poet sau punctul de plecare în alcătuirea acestora și criticul semnalează faptul adeseori. D-sa este preocupat apoi de încadrarea părților într-un tot, de reconstituirea unor opere ce au existat în proiect sau de o existență ipotetică. Se remarcă în același timp intenția de a stabili aici osatura filosofică a operei, precum și unele aprecieri critice a fragmentelor discutate și unele tentative de încadrare comparativă. Preocupări variate așadar, care toate ar fi putut să se manifeste însă și în cuprinsul unei ediții comentate a ineditelor. Iar unele dintre operațiunile pe care le impune neapărat studiul manuscriselor, aceea bunăoară care urmărește circulația unor versuri dintr-un fragment poetic într-altul, n-ar fi putut să fie duse la capăt decît în cazul unei astfel de ediții.

Această rezervă inițială își asociază însă altele. Ceea ce preocupă pe critic în mod deosebit nu este să dea o descriere a întregii opere rămase în manuscris: D-a exclude cu desăvîrșire unele poezii publicate, al căror proces de elaborare se poate urmări în amănunt — și cu rezultate remarcabile — în formele premergătoare celor cunoscute de publicul cititor. Este suficient să citez în ordinea aceasta cazul celei mai de seamă poezii eminesciene, *Luceafărul*. Pe baza manuscriselor se puteau urmări atît fragmentele din care poezia avea să ia naștere cît și formele succesive pe care ea le-a avut. Dacă opera definitivă nu-l preocupă totdeauna, o atenție stăruitoare se acordă însă totdeauna operelor pe care poetul le considerase nerealizate. Este semnificativă astfel atitudinea criticului în legătură cu poezia care ne preocupă. Se știe că la baza *Luceafărului* se află un basm pe care germanul Kunisch, călător în țările noastre, îl publicase în cartea sa *Bukarest und Stambul*. Basmul este intitulat *Das Mädchen im goldenen Garten* și el a fost versificat de Eminescu într-o primă formă, foarte apropiată de aceea a călătorului german, în poema *Fata în grădina de aur*. Deși versificînd ambele aceeași poveste, distanța între *Fata în grădina de aur* și *Luceafărul* este mare. Cea dintîi, încărcată de asperități de expresie, cu simbolul nedegajat îndeajuns de materialul original este o simplă încercare la care nu ne putem raporta decît spre a pune în lumină înalta valoare a celei din urmă. Nu este aceasta atitudinea lui Călinescu: dînsul insistă îndelung asupra poemei *Fata în grădina de aur*, în timp ce *Luceafărul* abia este amintit. Și vom vedea, cînd vom vorbi despre capitolul închinat analizei estetice, că numai cu mare

păreră de rău dînsul se hotărăște în cele din urmă să admită că totuși *Luceafărul* întrece oarecum în frumusețe primul poem. Tot capitolul închinat descrierii operei este de altfel o întreprindere de sfărîmăre a imaginii poetului, așa cum un cititor, înțelegător de poezii și nepervertit de interpretarea criticii, și-ar putea-o realiza pe baza operei definitive. Eminescu, artistul pe care-l admirăm cu toții, nu este numai o putere poetică elementară, ci și o înaltă conștiință artistică. Această înaltă conștiință a dus la perfecțiunea clasică a operei sale; dar tocmai trăsătura aceasta este profund antipatică criticului, preocupat să capteze ideea poetică în firma ei cea mai genuină, cît mai apropiată de centrul ei de iradiere. În comparație cu zburcirea primă, opera definitivă devine o mașinărie perfecționată, dar o mașinărie totuși, ceea ce presupune ideea unei fabricațiuni în serie cu marcă de industrie poetică: imaginile ei sînt „pilate“, „linse“ și lipsite de tăria plastică a imaginilor aride, colțuroase din ineditele poetului. Să nu ne prindă așadar mirarea că în timp ce opera inedită se ridică, încărcată de sevă și de idei poetice, cu vigoarea unei păduri tropicale, opera definitivă ne este înfățișată, în ornamentele sale de virtuozitate, ca o operă exanguă, leșinată.

Descrierea operei este în același timp un prilej de urmărire a izvoarelor. Autorul și-a dat seama că studiul nu poate mijloci înțelegerea poetului dacă nu se încarcă „cu un mîl mai greu de istorie literară“. A-ntreprins așadar încadrarea istorică a acelor opere care puteau fi încadrate în istorie, a căutat să indice linia istorică a evenimentelor și să identifice personajele. Acestei operații au fost supuse în primul rînd dramele sau proiectele de drame istorice, pe care Călinescu le luminează prin date desprinse din documentele epocilor respective. Sînt urmărite însă și izvoarele literare, care în anumite cazuri pot fi determinate în cuprinsul literaturii române, dar care cele mai adeseori sînt căutate în literaturile străine. Liniile rămîn aici nedefinite și, trebuie să recunoaștem, precizarea era dificilă: în domeniul liricii se pot indica mai degrabă sferele literare în care se încadrează un scriitor, decît elemente precise din opera sa. Una din trăsăturile scrierilor inedite ale lui Eminescu este însă dispersarea momentelor lirice: sînt și poezii lirice independente, evident; dar sînt numeroase acele poezii care constituie momente lirice în cuprinsul unor opere epice sau dramatice. Și pentru opera aceasta epică sau dramatică, precum și pentru gîndirea ce fecundează întreaga activitate practică a lui Eminescu, problema izvoarelor se poate pune în termeni preciși. Dar și în domeniul acesta, care ar trebui să ne ducă la cercetarea comparativă a scrierilor lui Eminescu, procedeele rămîn nesigure. Criticul nu poate stabili o linie de demarcație între ceea ce poate fi considerat drept izvor și ceea ce nu este decît simplă coincidență sau paralelă tematică. Sînt, în ceea ce spune Călinescu în ordinea aceasta, încercări justificate, sînt lucruri care rămîn; dar peste stratul acesta consistent se suprapun bogatele aluviuni ale unei erudiții setoase de

publicitate și inegale; sînt contradicții frecvente și surprinzătoare prin caracterul elementar al termenilor lor; și este un pelerinaj permanent și plin de devoțiune către o Meccă a filosofiei, din care, cele mai adeseori, opera lui Eminescu nu și-a cules izvoarele. Oricît de mare ar fi ispita, discuția acestor lucruri nu poate fi întreprinsă aici. Timpul nu ne îngăduie decît indicarea liniilor generale, a sensurilor pe care le iau cercetările închinat lui Eminescu. Sub aspectul acestuia cursul meu și-a depășit liniile propuse inițial. El a izvorit dintr-un fapt simplu: din intenția de a face o dare de seamă despre ediția lui Perpessicius. Problemele care mi s-au pus însă îndată ce am intrat în cercetarea amănunțită a acesteia mi-au apărut atît de importante, încît părăsind intenția primă, le-am reținut pe ele și le-am urmărit aici, căutînd să pun în lumină felul în care opera lui Eminescu s-a oglindit în istoria și critica literară română.

Voi semnala așadar numai cu titlu de exemplu cîteva momente. Primele poezii cu care se ocupă Călinescu sînt cele cu temă cosmogonică, între care *Scrisoarea I* și *Rugăciunea unui dac*; și cea dintîi și cea din urmă pot fi invocate în ordinea aceasta numai printr-un anumit moment al lor, care de altfel nici nu concentrează interesul principal al poeziei. *Rugăciunea unui dac* este văzută ca o teogonie politeistă și, prin faptul că admite ca element primordial apa, este raportată la Tales din Milet, la cosmogonia indiană din *Jajurveda* și la Biblie. Aducînd în discuție toate datele acestea, Călinescu nu vrea să stabilească un izvor precis al poeziei eminesciene, ci caută numai să indice sensul în care se îndrumează gîndirea poetului. Avem așadar de-a face nu cu izvoare ale poeziei, ci cu izvoare ale gîndirii poetului.

Mai multă certitudine în ceea ce privește derivarea o aduce *Scrisoarea I*, a cărei origine literară îi pare a fi în „chip neîndoielnic“ în *Rig-Veda*, și anume în imnul creațiunii. Izvorul, după cum ne aducem aminte, fusese indicat cu mult înainte. Dar cu toate că originea neîndoielnică a poeziei este *Rig-Veda*, Călinescu observă totuși că poetul român n-a găsit acolo decît o sugestie ceva mai puternică, — și atîta tot. Poezia lui cuprinde însă imagini atît de personale încît ele permit raportarea la oricare altă poezie cosmogonică, bunăoară la prima metamorfoză ovidiană, la un anumit mit egiptean, la unele cărămizi chaldaice, la Edda, și s-ar putea descoperi citate paralele în Chou-King sau în Zend-Avesta.

Am reproduș părerile lui Călinescu în legătură cu izvoarele cosmogonice ale acestor poezii, cu scopul de a pune în lumină metoda de care se servește criticul. În întregul lui, pasajul referitor la *Scrisoarea I* rămîne nedefinit. Izvoarele vedice ale acesteia sînt vizibile și Călinescu însuși le admite ca neîndoielnice. Dar deși le admite, se îndoiește totuși de temeiul lor. În fond este vechea cută a sufletului: cum să admită așa, fără rezervă, ceva ce a fost stabilit de altcineva? Afirmăția sa se schimbă la față: este sau nu este *Rig-Veda* izvorul adevărat? Este, pentru că de aici pleacă poezia; ar fi, dacă imaginile n-ar fi

prea personale. Concluzia ar trebui să fie că, grație acestei calități a imaginilor eminesciene, poezia se detașează atît de izvorul propus cît și de oricare alt izvor s-ar mai propune și cucerește în felul acesta originalitatea. Pentru Călinescu însă concluzia este alta: aceste imagini personale fac ca poezia să poată fi raportată la alte opere sau documente de natură cosmogonică, ceea ce, în ultimă analiză, face ca cercetarea de izvor să se convertească într-o stabilire de paralele. Natural, dincolo de ceea ce spune criticul rămîne încă nerezolvată marea problemă: dacă în imaginile amintite, care se par așa de personale, nu s-a transpus totuși substanța poetică a originalului în așa măsură încît raportul de dependență să se mențină cu trăsături exclusiviste?

Mai interesant este însă procedeul aplicat altui poem cu temă cosmogonică, *Demonism*. După cum vom vedea mai tîrziu, cînd vom urmări la rîndul nostru opera eminesciană, poezia aceasta este cea mai caracteristică expresie a temei titaniene în opera poetului român și ea se.ncadrează unei bogate producții poetice din epoca romantismului, care ridică la suprafață imaginile a doi mari scriitori englezi, Byron și Shelley. Călinescu vede în poezie pe bună dreptate o suprapunere de motive cosmo-teogonice și de filosofie antiraționalistă și, pe datele certe pe care le cuprinde, dînsul o raportează la mazdeism. În continuare este invocat și filosoful Schopenhauer, a cărui *voință* îi explică primatul naturii în opera lui Eminescu; și Rousseau, sub influența căruia s-ar explica îndemnul de a se întoarce la natură. În afară de toți aceștia însă criticul se raportează și la bogomilism: „Natura telurică nu este așadar opera bună a lui Ormuz“, spune domnia sa „cum ar trebui, ci a lui Ahriman, concepție oarecum bogomilică. Dar nu este propriu-zis nici bogomilism căci nu Demonul simbolizează răul, ci Ormuz. Acesta din urmă e tiranul universului, un Jupiter, în vreme ce Ahriman, ca un soi de Prometeu, prieten al oamenilor, luptă pentru dreptate“. Așadar poema este bogomilică și totuși nu este bogomilică, deoarece poetul a răsturnat ordinea consacrată. principiul binelui nu mai este reprezentat, așa cum învăța religia mazdeistă, de Ormuz, ci de Demon, de Ahriman. Și totuși, pentru Eminescu, admirator al operei byroniene, explicația era simplă și imediată: nu de bogomilism poate fi vorba aici, ci de titanismul romantic, care a reabilitat pe marii revoltați împotriva divinității. Cain și Satan au ajuns să fie văzuți ca luptători pentru liberarea spiritului omenesc de sub imperiul legilor draconice ale zeului preaputernic. La Eminescu întîlnim aceeași temă în numeroase momente ale operei. *Demonism* nu este decît unul din aceste momente în care poetul întreprinde reabilitarea demonului, a lui Ahriman. Neglijînd acest aspect esențial din opera poetului român, interpretarea riscă să devină un simplu pretext pentru măcinișul unei erudiții grăbite, a cărei osatură s-ar cuveni să fie cercetată mai deaproape.

Să nu credeți însă că aceste contradicții totale, sau această transformare a unei certitudini în ipoteză, este un fapt ce ne întîmpină izo-

lat în studiul analizat. Nu: aceasta este oarecum trăsătura specifică a afirmațiilor sale. În afară de cazurile notate, cu care se deschide studiul operei lui Eminescu, voi aminti încă unul semnalat de altfel încă de mai înainte, cu care se încheie studiul aceleiași opere. La sfîrșitul vol. V, în care urmărește un fel de definire comparatistă a lui Eminescu, ni se spune că relativismul dimensional îi revenea poetului român din Kant și Swift, iar prin acesta din Rabelais, din Pulci sau din alți scriitori. Lucrurile acestea se spun la pagina 368. La pagina 370, autorul își ia vorba înapoi: „E întrebarea de nu va fi cunoscut... în traducere pe Swift, al cărui sarcasm crunt e obsedat ca și acela al lui Eminescu de imaginea nebuniei“. În fața acestei lipse de consistență în atitudini nu poți să nu-ți amintești de vechea învățătură a filosofului grec Heraclit, care credea că totul se schimbă și că în clipa cînd o afirmație ia corp, negarea ei răsare de asemenea automat. Din învățătura lui Heraclit, un discipol al acestuia, Kratylos, scotea concluzia că fenomenele sînt într-o schimbare atît de permanentă încît noi nu putem lua atitudine față de ele și că, spre a indica neîntreputa schimbare a lucrurilor, să ne mulțumim numai să mișcăm degetul. O întreagă doctrină filosofică se concentra astfel într-un gest simbolic. Care ar fi gestul simbolic care ar exprima concepția și metoda studiului ce ne preocupă?

Această lipsă a unei frîne care să disciplineze ipoteza ne întîmpină și în ceea ce am numi cultul coincidențelor¹¹. Călinescu aduce bogate sacrificii acestui zeu, ale cărui brațe nenumărate cuprind întregul pămînt. Atitudinile sufletești fundamentale ale individului pus în fața marilor probleme ale vieții și universului sînt puține și se reproduc aidoma de la un punct al globului la altul. Faptul acesta explică identitatea unor credințe și a unor practici de natură magică la popoare care n-au avut nici o relație, nici directă nici indirectă. Cu indivizii izolați se petrece același lucru ca și cu popoarele. Ridicînd la suprafață credințe comune popoarelor din care ei fac parte sau traducînd impulsuri personale, ei se pot apropia fără ca apropierea să poată impune un raport de dependență. Ce poate fi mai comun decît credința că fiecare muritor își are steaua sa? Sau că stelele sînt lăcașurile sufletelor? Semnalînd această credință în opera lui Eminescu, criticul este ispitit să aducă în discuție părerea lui Jakob Böhme, care credea că în sufletul omenesc este o parte de natură stelară. Jakob Böhme? Firește, s-ar putea spune că Eminescu putea lua cunoștință de teoria lui Böhme. Dar Eminescu citise pe Victor Hugo, și Hugo dezvoltă aceeași teorie — teoria atomului stelar din care este alcătuit omul de geniu — într-una din cărțile făcute să ispitescă pe poetul român, în studiul său despre Shakespeare. Rezultă de aici că teoria lui Eminescu poate fi raportată la unul sau la altul? Eminescu spune simplu: orice om are steaua lui pe cer. Așa spune și poporul român și este inutil să căutăm mai departe izvoare pentru idei ce se explică prin date locale elementare. Spre a sublinia însă într-o măsură

și mai mare fragilitatea instrumentului cu care lucrează, Călinescu însuși notează în altă parte că ideea o deține Eminescu din *Timaios* al lui Platon.

Descifrarea manuscriselor nu se poate face fără o serioasă pregătire filologică. Textul trebuie interpretat nu numai din punct de vedere al artei, ci și ca înțeles, în structura lui gramaticală. Manuscrisele lui Eminescu cuprind adeseori aruncături de condei, fraze incomplete, care trebuiesc restaurate în primul rînd în sensul lor direct. Sînt apoi particularități de expresie regională, pe care nu le poate înțelege cineva nededit cu cercetările filologiei. Un exemplu, pentru că numai de exemple poate fi vorba, ne este dat de felul în care criticul amendează un anumit vers al poetului. În dezvoltata lui poemă intitulată *Memento mori*, Eminescu începe în felul următor:

„Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur
Cînd al nopții întunerec, înstelatul rege maur
Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc;
Însă luna argintie, ca un palid dulce soare
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare
Cînd în straturi luminoase basmele copite cresc...

De ce este vorba aici? Poetul se pregătește să treacă în revistă istoria omenirii, cu epocile ei de strălucire și decădere. Timpul este o mașină pe care el o poate face să meargă înainte sau înapoi, și pe care o poate opri în voie atunci cînd crede de trebuință s-o facă. Evocarea nu se va face însă documentar, poetul adună toate negurile mitului și toate culorile basmului și poezia lui izvorăște din mit și legendă. În poezia lui Eminescu istoria se desfășoară cu aripi fantastice și pentru această istorie era necesar să se creeze un timp cu atribute adecvate. Timpul estetic al poeziei este un timp mitologic și fabulos oriental: visurile sînt oi de aur, întunerecul nopții este un rege maur cu haina plină de stele, nori molatici și înfoiați se culcă în patul cerului, luna argintie varsă vrăji peste lumea ninsă de lumina stelelor. În această atmosferă de feerie astrală basmele sînt și ele evocate; ele cresc în straturi luminoase, grămădindu-se unul peste altul asemenea unor căpîțe de fin. Poetul întrebuițează aici forma regională copite și deoarece aceasta este necunoscută criticului, interpretarea capătă o sucitură surprinzătoare. Călinescu nu crede așadar că este vorba de grămădirea basmelor în straturi luminoase și în formă de căpîță, ci cu totul de altceva: basmele fac să le crească unghii puternice, copite, cu care să poată alerga. Este drept, construcția gramaticală se opunea, versul.

Cînd în straturi luminoase basmele copite cresc, presupune atribuirea unui sens tranzitiv verbului cresc. Sintem solicitați așadar să zicem: *basmele cresc copite* cum am spune *cloșca crește pui* sau *nucul face nuci*. Explicarea rămîne însă forțată. Criticul își da

seama de faptul acesta, de aceea dînsul își îngăduie un act greu de presupus la un om de știință: rectificarea versului lui Eminescu, care devine pur și simplu:

Cînd în straturi luminoase basmelor copite cresc.

Este, după cum vedeți, clar și gramatical. Colaborarea are însă un mic defect: falsifică pe de-a-ntregul intenția poetică a lui Eminescu, pentru care noțiunea de basm nu se realizează concret în imaginea mitologicului cursier cu aripi și copite. Nu copitele cresc în straturi luminoase — ideea ar fi poate prea îndrăzneată — ci așa după cum vrăjile lunii sînt aduse peste lume, după cum ninsoarea stelelor se cerne peste aceeași lume, tot așa basmele se cern și se aștern în straturi luminoase, pînă ajung să formeze copite.

Lectura însăși a manuscriselor constituie pentru Călinescu o probă grea. Vom recunoaște, operația este foarte dificilă pentru oricine și dînsul a realizat-o adeseori în mod conștiincios și priceput. Sînt însă unele împrejurări cînd grafia poetului nu opune nici o rezistență în descifrare și cînd totuși dînsul a văzut acolo ceea ce nu era acolo. Așa este cazul cu portretul *Văduvioara tinerică*, asupra căruia autorul revine de mai multe ori, reproducînd un pasaj în care libertatea expresiei este atît de mare încît nu poate fi discutat. Călinescu avea nevoie de un Eminescu crud, cu expresia verde și plastică, din care să facă un precursor al lui Arghezi, și l-a găsit citind în unele locuri ceea ce poetul nu scrisese acolo.

Dacă acum ne punem întrebarea ce aduce dezvoltata descriere a operei lui Eminescu, așa cum o face Călinescu, vom răspunde: aduce din toate cîte ceva și nimic definitiv.

Aduce o stabilire a temelor poetice, dar operația nu este dusă la capăt nici ca sondaj al materialului, nici ca definire a temelor;

aduce reconstituirea unor proiecte de opere, dar nu toate proiectele sînt urmărite și nici toate reconstituirile admisibile;

aduce o încadrare ideologică a operei, dar cele mai adeseori operația este un prilej binevenit pentru vînturarea grandilocventă a erudiției proprii;

aduce unele stabiliri de izvoare și propensiuni comparatiste, pe care le minează însă adeseori cultul coincidențelor;

aduce unele aprecieri critice;

aduce, afară de unele lecțiuni acceptabile ale textului, anumite lecturi corupte, izvorîte dintr-un spirit de bravadă a eticului și

aduce unele emendațiuni inimaginabile ale textului eminescian.

Raportarea la manuscrisele poetului este așadar și mai departe obligatorie pentru cercetător, căruia îi rămîne pe de-a-ntregul nedețelată una dintre problemele fundamentale ale operei eminesciene: cronologia poeziilor, filiațiunea manuscriselor. Este drept, Călinescu încearcă la sfîrșitul volumului III o astfel de clasificare cronologică. Dar ea este făcută cu aceeași aproximație cu care este făcut întregul

studiu, operele sînt repartizate în categorii atît de larg cuprinzătoare încît în ultima analiză ele nu clasifică nimic.

Și totuși, operația întreprinsă de Călinescu aduce și unele date pozitive: este vorba de semnalarea unor opere rămase în manuscris și care conțin reale frumuseți poetice, cum este amintita poemă *Memento mori*.

Oricît de aproximativă ar fi ideea pe care ne-o facem despre opera poetului pe baza datelor comunicate de critic, un lucru rezultă totuși cu suficientă putere: masivitatea creațiunii eminesciene. Poeziile publicate pe care Călinescu le privește cu un ochi oarecum dușmănos din pricină că perfecțiunea lor fusese semnalată cu mult înainte de apariția sa, nu însemnează într-adevăr decît o mică parte din opera poetului.

O parte mică, dar rezistentă. Pentru că tot talentul pe care-l desfășoară Călinescu spre a diminua importanța acestora și a pune în lumină superioritatea artistică a fragmentelor inedite, nu poate convinge pe nimeni. Oricît de linse și pilite ar fi imaginile *Luceafărului*, oricîtă „tevarie“ complicată ar aduce, ea rămîne neegalată de tot ce s-a scris în poezia română.

Felul cum Călinescu înțelege să înfățișeze opera lui Eminescu aducea, după cum am văzut, o serie de inconveniente. Pe baza cercetărilor lui nu ne putem face o idee de evoluția poetului, intrucît cronologia operei și filiațiunea manuscriselor sînt probleme care cad în afara preocupărilor sale. Era necesară o ediție a ineditelor, dar greutatea de lectură a manuscrisului și de datare n-ar fi putut fi biruite decît de un spirit cu o severă disciplină filologică.

În ordinea aceasta a publicării de inedite, rămînem tot la contribuțiile mai vechi ale lui Chendi și Scurtu, și unul și altul departe de a fi văzut problema în toată amploarea ei. Pe aceeași cale s-a mers apoi cu prilejul alcătuirii unora din edițiile recente, acelea datorite lui Botez, lui Mazilu și lui Perpessiciu¹². Cercetările vor trebui continuuate în sensul acesta, pînă se va ajunge la alcătuirea unei ediții integrale a manuscriselor poetului, ediție care să fie pusă la îndemîna specialiștilor. Pînă la data aceea însă, vom întemeia studiile noastre fie direct pe manuscrisele poetului fie pe reproducerea fotocopiatale ale acestora, pe care Academia Română le-a dat circulației științifice. Reproducerea în fotocopii are avantajele sale, are în primul rînd avantajul că nu face interpretarea manuscriselor dependentă de o lectură străină; ea are însă și un mare inconvenient, anume că, oricît de artistic s-ar lucra, reproducerea întunecă oarecum imaginea, și textul eminescian, uneori greu lizibil în manuscris devine și mai greu de descifrat în reproducere.

Venind acum la studiul lui Călinescu, observăm că materialul descris în partea primă este reluat de critic, care îl face să defileze din nou în fața noastră — și să defileze în rînduri repetate, — supu-

nîndu-l unei variate operațiuni. Cea dintîi dintre acestea este stabilirea cadrului psihic, a doua este stabilirea cadrului fizic, cea de a treia constă în urmărirea aspectului tehnic al versului eminescian. În cele din urmă, materialul este adus din nou în discuție atunci cînd este supus analizei literare propriu-zise și cînd se caută încadrarea comparativă a lui.

Cele dintîi aprecieri critice le-am întîlnit chiar în partea primă a studiului. O pătrundere mai adîncă în substanța poetică o aduce definirea cadrului psihic și fizic al operei.

În ordine psihică, poezia eminesciană traduce actele primordiale ale nașterii și stingerii vieții pe pămînt și gesturile ei fundamentale sînt acelea care amintesc geneza sau prefigurează extincția. Între acești doi termeni ai existenței se plasează sentimentele determinate de instinctul de perpetuare a speței. Nașterea, dragostea, moartea, privite în automatismul lor de fenomene ce se impun individului, sînt cele trei mari izvoare din care ia naștere viața sufletească a poeziei lui Eminescu. Aceste trei acte, prin care individul se încadrează în viața speței sau părăsește această viață, obsedează pe poet atît în stările lui de veghe cît și în momentele de extincție a conștiinței, în somn.

Ca om, Eminescu iubea somnul; ca poet, somnolența este starea de spirit cea mai stăruitoare nu numai în lirica lui ci și în încercările sale epice. Versul eminescian se resimte el însuși de această stare de somnolare: în ritmica lui mulcomită el aduce o mare putere narcotică. Ea rezultă dintr-o monotonie adormitoare care este un fel de „metronomie a somnului, o rarefacție a mișcărilor vitale, o prăbușire dulce în automatismul psihic“.

Somnului i se asociază visul, în care poetul găsește o alinare a agitației vieții de conștiință. Visul descoperă și pune în acțiune factori subconștienți care determină sensul acțiunii individului. La Eminescu un anumit vis pune în lumină vocația originară, ceea ce însemnează atracția către cauza lui fenomenală — mama — către factorii congenari — frați și surori. Mai puțin către tatăl său: amintirea latentă a zămislirii sale leagă pe copil de mama sa, nu de tatăl său.

Nașterea individului reprezintă în proporții reduse procesul genezei, al ieșirii lumilor din haos. Se poate deduce de aici că un poet care își cîntă cu predilecție mama, este înzestrat cu o mare vocațiune de sentiment cosmogonic. Acest sentiment cosmogonic explică bunăoară unele momente din nuvela *Cezara*: insula cu peșteră în care Euthanasius își sfîrșește existența amintește, prin apele de care este înconjurată, apele amniotice, șederea în pîntecele matern, locul primordial al nașterii și al morții, regresiuinea spre viața vegetativă.

Continuînd pe calea aceasta, Călinescu înregistrează toate momentele de somn, de somnolență și toate visele din opera lui Eminescu și le caută tuturor explicări. O domă într-o insulă reprezintă un sîn universal; galeriile nenumărate ale unui palat prevestesc un harem etc.

Visul prefigurează extincția. El este adeseori încărcat de viziuni macabre; uneori, numai de viziuni funebre care merg pînă la viziunea propriului deces. Peștera este interpretată ca locul retragerii din existență; dar, crede criticul, ea capătă uneori interpretarea unei vieți claustrale, a șederii în odaie, cu perdelele lăsate, pe întuneric.

În poezia lui Eminescu, lacul este adesea un moment descriptiv. Imaginile lacustre sînt atrase uneori în sfere în care intră element oniric, îndeosebi atunci cînd viziunea se combină cu o atitudine filosofică. Lacul simbolizează în aceste împrejurări substanța primordială haotică din care a luat naștere viața și în care se realizează extincția. În felul acesta, într-o poezie ca *Mai am un singur dor*, replica cultă a *Mioritei*, nu avem a face cu un sentiment al naturii, ci cu un sentiment cosmogonic al primordialității apei și al caracterului ei de emblema a haosului. Extincția în apă se leagă la Eminescu de o teogonie neptunică: în fundul mării este așezată germanica Walhalla, cu toți zeii săi. Din ape se nasc anumiți eroi eminescieni cu attribute suprapămîntești: zmeul din *Fata în grădina de aur*, *Hyperion* în *Luceafărul*.

Un alt moment întîlnit frecvent în vis este zborul care ia adeseori aspectul unei cavalcade romantice. Derivată din zbor, ne întîmpină la poet priveliștea de sus a peisajelor. Ca interpretare onirică, zborul semnifică dependența de cer. Și ca o trăsătură proprie poeziei eminesciene se amintește, în legătură cu aceste fapte, repeziciunea imaginilor: în ritmul lor precipitat, imaginile eminesciene reproduc rapiditatea visului.

Căutînd să descifreze dominantele vieții psihice a poetului din imaginile fundamentale ale operei sale, autorul ajunge să afirme că fundamentală la Eminescu este imaginea nașterii în primul rînd, sentimentul cosmogonic în rîndul al doilea, sentiment pe care poetul îl trăiește ca geneză sau ca extincție și pe care îl simbolizează în elementul neptunic.

În afară de vocațiunea lui neptunică, Eminescu aduce și o mare vocațiune uranică. Faptul nu este ceva caracteristic poetului român. Întreaga poezie romantică este pînă la un punct uranică. La Eminescu însă cerul și toate fenomenele lui sînt una din preocupările cele mai persistente.

Gîndirea lui este chinuită de imaginea haosului genetic, așadar ea se aplică marelui cosmos, este o gîndire macrocosmică. Punctul cel mai însemnat de orientare pentru el în cîmpul uranic este luna. Eminescu este un lunatec, el suferă de „lunaticie“. Sînt numeroase momentele în care el își îndrumează eroii către astrul nocturn și uneori faptul acesta se săvîrșește în așa fel încît arată la poet „o ebrietate uranică neînchipuită“ — o beție de cer. Luna este văzută ca o reședință a somnambulilor și a poeților, a lunaticilor, a sufletelor vrăjite, care sînt toate în căutarea unui eden unde să poată germina visarea. Dionis merge în lună; tot acolo merge și astrala mireasă a lui Dum-

nezeu, Mirodonis, iar Cătălina însăși, atât de legată de pământ și de pajii de pe pământ, are totuși momente când trădează o vocație uranică.

Faptul acesta face ca poezia lui Eminescu să se încarce de imagini siderale cu o mare valoare cosmogonică. Ca și imaginile neptunice, ele se împart în două mari grupe: unele exprimă ideea de naștere, altele ideea de stingere; sînt așadar imagini genetice și imagini eschatologice. În această eschatologie uraniană — stingere a cerurilor — se poate vedea și influența lui Lamartine, el însuși unul dintre poeții încărcăți cu un puternic sentiment uranic. La Eminescu sentimentul acesta ia formele unui delir violent de extincție, un impuls latent de sinucidere. Impulsul este provocat uneori de spectacolul boreal, în care poetul român realizează o sinteză a elementului neptunic și a celui uranic. Steaua polară provoacă, în *Geniu pustiu*, gânduri de extincție.

Moartea este precedată de o stare de oboseală sufletească, de pierderea oricărui înțeles al vieții. Ideea se exprimă prin evocarea oceanului, a cerului scurs de stele și a gheții.

Ne întâmpină la Eminescu o alterare a ideii de timp și spațiu, ceea ce are ca rezultat sporirea copilărească a dimensiunilor. Tulburarea ideii de timp se pare firească la un poet al somnolenței și introspecției. Sentimentul de viață nu mai este determinat de trăirea proprie a timpului, el este sugerat pe cale mecanică de rotația fenomenelor astrale. Eminescu este în general poetul stagnării vieții interioare, al golurilor sufletești. Timpul în care se desfășoară viața din poeziile sale este un timp stagnant, îmbătrînit, pentru care viitorul este același lucru cu trecutul.

Punctul de plecare al ideii trebuie căutat în cunoscutul prezent etern al lui Schopenhauer — o idee pe care Eminescu o traduce în poezia sa *Cu mine zilele-ți adaogi*. O actualitate veșnică distruge însă noțiunea de timp: poetul iese din cîmpul istoric, se așează într-un cadru metafizic, unde noțiunea de timp rămîne o goală abstracțiune.

Alterarea ideii de timp se conjugă la Eminescu cu absența unei conștiințe puternice a personalității. Adeseori eroii săi nu-și mai dau seama de adevărata lor personalitate. Nu numai *Sărmanul Dionis*, cu dublul personaj Dionis-Dan, se află în această situație. În narațiunea intitulată de Călinescu *Avatarii Faraonului Tla* — îi revine criticului meritul de a fi semnalat această operă a lui Eminescu și de a fi pătruns adînc în substanța ei artistică — ne întâmpină același lucru, pe care îl întîlnim de altfel și într-o poemă dezvoltată, *Gemenii*.

Nu numai sentimentele genetice și eschatologice erau generatoare de poezie, ci și cele erotice. Eminescu sustrage dragostea oricăror relațiuni sociale și o privește cosmic, ca o împerechere automată, un act prin care se promovează o lume de iluzii între două puncte vane. Transpusă în poezie, erotica lui Eminescu este venerică. Ea este lipsită aproape cu desăvîrșire de spiritualitate, dacă prin spiritualitate se în-

țelege ridicarea femeii la gradul unui simbol, o adorație absolută și fără finalitate. În spiritualism, crede Călinescu, erotică este numai existența factorului masculin și a factorului feminin și dorința celui dintîiu de întregire prin cel de al doilea. Ideea se impune să fie semnalată, pentru accepciunea particulară pe care spiritualismul o capătă în concepția criticului. În registru romantic se impune dragostea hipnotică eminesciană, rezultată dintr-o adulterare a demonismului. În ordinea aceasta se merge pînă la iubirea erotică a oamenilor morți, la necroerotică. *Strigoii* este o poezie în care cadavrele se iubesc cu răceala reptilelor. Dominarea aceasta a instinctului este atât de absolută, încît însăși Fecioara Maria capătă în poezia lui Eminescu o interpretare venerică.

În primele timpuri se surprind la Eminescu și unele momente de iubire angelică. Aceasta păstrează totuși rezidii carnale, este carnalitate sublimată, platonică. Salvarea prin femeie, — idee de esență romantică, — se găsește la baza poeziilor *Inger și Demon* și *Mortua est* care datează din epoca primă a lui Eminescu. Dar chiar de pe atunci dragostea infernală deținea întîietatea și sublinia cu tărie caracterul fundamental al dragostei în concepția lui Eminescu: chiar cînd era biciuit de o iubire romantică, bărbatul era pasiv față de femeie. Așa stau lucrurile cu personajele din *Avatarii Faraonului Tla*, așa stau lucrurile mai cu seamă cu nuvela bine cunoscută *Cezara*. Personajul feminin, Cezara, este o voință inflexibilă în fața căreia bărbatul, Ieronim, se pleacă fără rezistență. Violenta ferină a dragostei duce la explozia nervoasă și convulsionară. Femeia îndrăgostită este o femeie-demon sau o femeie-tigru. Și chiar atunci cînd nu este demon sau tigru, inițiativa sexuală îi revine ei, nu bărbatului: nu Hyperion pornește chemările dragostei, ci Cătălina.

Oricît de pasiv ar fi bărbatul, el nu este scutit de febra erotică de temperatură înaltă. Călinescu însuși este nevoit să constate faptul, ceea ce împiedecă o generalizare totală. În fața Cezarei, Ieronim este un pasiv, dar un pasiv pe care furia erotică îl face să aibă înclinări ucigașe, iar în *Geniu pustiu* bărbatul este de-a dreptul viforos.

Idealul acesta de femeie al lui Călinescu este așadar ceva deosebit de vaporosul romantic, este o femeie voluntară și voinică, cu aspect de matronă romană, dar dominată de instincte puternice. Ea trebuie să aibă ochi expresivi, plastică a formelor și complexiune venerică, capabilă să inspire prin însușirile ei fizice voluptăți vizuale și să dea vieții, prin dragoste, un gust de divinitate. Chiar atunci cînd se cheamă Diana, ea are o mină pădureață și în întregime face impresia de țărănie fabuloasă, așa cum se prezintă femeile în Bucovina. În liniile ei mari, dragostea demonică din poeziile lui Eminescu se caracterizează prin exaltație senzuală, atingînd agresiunea și chiotul la femeie; coborînd pe bărbat la starea de copilărie și leșin.

Ca note secundare în acest tablou, Călinescu afirmă că poetul nu atribuie un caracter demonic iubirii gospodinilor sau servitoarelor.

Să se mai spună că Eminescu nu este consecvent în antidemocraticismul său!

Pe linia aceasta își găsește explicarea și mult apreciatul „farmec” eminescian. Lipsit de curiozitate psihologică și dus pînă la uitare de factorul natural, amorul cîntat de Eminescu este religios într-un sens mecanic; el provoacă o somnolență extatică. „Neclintirea hieratică a animalelor în epoca de împerechere”, iată ce este „farmecul” eminescian; iar atunci cînd iubirea ferină atinge trepte de cruzime, farmecul acesta devine „farmec dureros”.

În ordine erotică, eminescianismul nu însemnează așadar o înțelegere deosebită a iubirii, ci o iubire deosebit de puternică. Este un parfum pasional care duce pînă la un simț universal de sfințenie a dragostei. Pentru că sfințenie vede criticul într-o iubire care, lipsită de intelectualism, se caracterizează prin aspectul ei primar, genital, biziindu-se pe funcțiunea sexuală. Pornind de la o astfel de concepție a dragostei și a sfințeniei, întrebarea care se pune este dacă sfinții în discuție trebuiesc căutați în cer sau în casa de toleranță.

Concentrînd în încheiere datele esențiale stabilite în cercetarea cadrului psihic al poeziei lui Eminescu, Călinescu constată că această poezie se întemeiază pe cîteva sentimente primare: „o mare memorie a procesului de naștere exprimată poeticeste prin vocația neptunică și uranică, un erotism instinctiv, arhaic, și o înclinare spre extincție, simbolizată în „domă” și în imaginile eschatologice. Afară de aceasta poetul nu mai e simțitor la nimic, fiindcă trebuie să ținem seamă că *Scrisorile* aparțin mai degrabă activității politice”.

Ați putut remarca, din datele comunicate pînă acum, aspectul freudian al interpretării lui Călinescu. Criticul amintește pe Freud, dar ține în același timp să precizeze independența sa față de acela¹³.

Pe date psihanalitice se desfășoară interpretarea visului din opera lui Eminescu și sub acest raport studiul ce ne preocupă ia adeseori aspectul unei cărți de vise. Faptul nu însemnează că importanța problemei trebuie diminuată. Albert Béguin a arătat, într-o frumoasă lucrare, *L'âme romantique et le rêve*, marea importanță pe care visul o are în poezia romantică. Discutabilă rămîne interpretarea visului, interpretare care trădează o imaginație frămîntată în mod exclusiv de aspectele vieții sexuale.

Este de observat apoi marea importanță pe care criticul o atribuie subconștientului în opera poetică. În această ordine dînsul dispune într-adevăr de un aparat foarte fin, care-i îngăduie să pătrundă adînc în mecanismul vieții sufletești și să pună în lumină aspecte ale poeziei eminesciene peste care critica anterioară trecuse fără să le bănuiască existența. Ceea ce trebuie să se noteze în același timp însă este faptul că forma definitivă a unei opere eminesciene presupune intervenția unei înalte conștiințe artistice, care determină pe poet să reia în nesfîrșite variante aceeași idee poetică. Manuscrisele sînt, sub acest raport, concludente. Preocupat să capteze în primul rînd miș-

cările subconștientului în parcursul lui către planul conștient, să surprindă ideea poetică în focarul însuși al genezei sale, criticul subestimează toată frămîntarea exacerbat conștientă ce se găsește la baza unei poezii a lui Eminescu. Pentru că dacă este un poet pentru care lupta cu „hidra poetică” nu este o figură de stil, acesta este Eminescu.

Remarcabilă într-adevăr este la Eminescu tăria sentimentelor primordiale: naștere, moarte, iubire. Adîncimea analizei lor presupune însă o mare memorie afectivă și pe calea aceasta viața sufletească a poetului, pe care Călinescu o simplifică pînă la formele afective cele mai primar animalice, capătă o puternică notă intelectuală. Evident, nu este vorba să adîncim acum, aici, procesul creațiunii artistice. Este o problemă prea complexă ca să poată fi schițată într-o lecție sau într-un final de lecție. Dacă amintim totuși stadiul conștient al unei idei poetice minate de voința de formă, o facem pentru că opera lui Eminescu nu se poate explica cu eliminarea lui. Nu poate fi vorba, așa cum credea Iorga, de o dibace artificialitate; dar la poetul român impulsul inițial este servit de o înaltă conștiință artistică și de o puternică voință de a crea, și toate datele acestea trebuiesc examinate spre a înțelege nu numai primele aruncături înfiorate de condei, din care are să ia naștere mai tîrziu opera poetică, ci această operă însăși.

În opera eminesciană Călinescu distinge o mare „vocație uranică” în care se traduc sentimentele de extincție atît de puternice ale poetului. Chemarea cerului și poezia astrelor sînt într-adevăr puternice realități poetice la Eminescu, dar ele nu traduc sentimentul de extincție. Faptul că tînăra fată din *Mortua est* se-ndrumează spre cer străbătînd spații încărcate de ninsoarea stelelor și că situația aceasta se repetă în alte cîteva momente ale operei lui Eminescu nu constituie un indiciu. Ceea ce caracterizează pe poetul român este o adîncă necesitate de transcendere a umanului și viziunea uranică este pentru el expresia cea mai adecvată formelor vieții sale de sentiment. Uranismul este de altfel într-o corelație strînsă cu sentimentele titanice și Byron, cel mai mare poet titanian al lumii, este în același timp și cel mai grandios ca viziune uraniană. Cerul și astrele nu indică dar stingerea vieții, ci esența titaniană a sentimentelor eminesciene.

Același lucru se poate spune și despre viziunea neptunică eminesciană, în care Călinescu vede expresia sentimentelor în legătură cu nașterea: poetul cîntă marea, pentru că în subconștientul său se leagă încă apele amniotice din pîntecele matern. Explicația trebuie căutată și de data aceasta în aceeași necesitate spirituală a poetului, în necesitatea de concretizare a tendinței sale de descătușare din condițiile de limitare umană. Pentru Eminescu, marea traducea sentimentul infinitului în primul rînd și ea este unul din mijloacele prin care el sugerează sentimentul de imensitate titaniană a spațiului. Poezia mării îndeplinește astfel la poetul român aceeași funcțiune pe

care o îndeplinește în opera unui alt poet înzestrat cu o puternică viziune titaniană, V. Hugo.

Simplificată în aceeași scară apare și poezia erotică eminesciană în interpretarea lui Călinescu. Redusă la parada sexelor în vederea perpetuării speței, erotica lui Eminescu nu prezintă decât rare și inconsistente momente de spiritualizare. Femeia este înfățișată în aceeași poziție agresivă față de mascul, chiar atunci când este vorba de Fecioara Maria. Și totuși, spre a nu merge mai departe, este posibilă o mai înaltă idealizare a Madonei ca în cunoscuta *Rugăciune*, în care vibrează toată mistica medievală?

Sentimentele fundamentale pe care le pune în lumină opera lui Eminescu sînt, după cum am văzut, acelea în legătură cu actele mari ale vieții animale: nașterea, moartea și perpetuarea speței. Desfășurîndu-se între acești poli, viața prezentată în opera poetului se desăvîrșește cu necesitatea actelor automate, care răpesc individului limitele unei determinări proprii și-l confundă în viața generală a speței. De prezența unei conștiințe umane, de intelectualizarea acestei vieți sufletești primare, nu poate fi vorba.

Antiintelectualismul lui Eminescu este notat de critic și mai departe, în definirea cadrului fizic al operei poetului. Prin „cadru fizic” trebuie să înțelegem aspectul sub care este înfățișată natura, atît în starea ei originală cît și în urma prelucrării la care o supune industria omenească. Asemenea țăranului român, Eminescu aduce față de natură o pasivitate totală, care-l face să nu se amestece în desfășurarea proceselor ei.

În această ordine, ceea ce caracterizează atitudinea sa este o „simțire cuvioasă” sau mai degrabă „o nesimțire metafizică”. Ideea pe care poetul și-o face despre natură presupune neîncetata mișcare a moleculelor, consumarea nestinjenită a unor procese vegetale și fiziologice care cuprind în apele lor și pe om. Natură însemnează cînd împăratului din *Călin* îi crește iarba în barbă, sau cînd lui Dionis îi crește părul atît de sălbatec încît personajul ar putea să ajungă la conștiința înrudirii pletelor sale cu perii căciulii de miel. Și tot natură este cînd baba din poveste ocrotește în părul ei oarecare vietăți, cînd păianjenii își țes pinza din tavan pînă în podele, cînd greierii cîntă în grinda caselor sau cînd casele sînt strivite între pomi. Poetul este solicitat îndeosebi de imaginile de decrepitudine, cu locuințe în stare de putrefacție și cu grădini sălbătice și încilcite, care au intrat în circulația naturii. O înclinare deosebită simte el pentru peisajul lunar, căruia îi atribuie proporții nemăsurate. Ne întîmpină în acest peisaj o putere germinativă uriașă și o neîncetată zvicnire a moleculelor, care interzic conștiinței omenești de a lua cunoștință de sine. Totul are proporțiile sporite, iar pietrele prețioase sînt adunate în formă de citadelă. În fond, în peisajul eminescian se asociază elementul mineral celui vegetal și natura lui ia adeseori un aspect vulcanic de pro-

porții atît de uriașe încît omul, cu dimensiunile lui reduse, se simte anulat în mijlocul ei. În mod firesc sediul acestui peisaj nu este pămîntul ci luna; construit după aspirații selenare el nu este realist, ci sintetic și aparține unei geologii mitice. Introdus aici, omul are funcțiunea automată a oricărui element din viața naturii: în insula lui Euthanasius, fluturii se așează pe capul lui Ieronim ca pe o floare.

Pe pămînt, natura grandioasă a lui Eminescu se realizează în regiunile asiatice sau mediteraniene. Himalaia și Gangele, Palestina, Egiptul, Sahara, Grecia, acestea sînt regiunile care îl atrag îndeosebi. Poetul se statornicește chiar, susține Călinescu, în peisajul mediteranian. Și totuși după părerea criticului, înclinările mediteraniene ale lui se împacă foarte bine și cu peisajul boreal: singurătatea sublimă a regiunilor polare pune într-o lumină puternică micimea omului și constituie un simbol al existenței, către care năzuia poetul. Tablourile hiperboreene le putea recolta de altfel nu numai în regiunile polare. Iarna, în ținuturile noastre, albă, rece și inertă îl îndruma cu mintea în această direcție și tablourile de iarnă sînt numeroase în opera poetului.

Așadar un poet statornicit în peisajul mediteranian, dar care este atras totuși de natura grandioasă a Orientului și care ne dă tablouri din regiunea polară, — iată ce este Eminescu ca poet al naturii după aprecierea lui Călinescu.

De altfel această situație pe puncte cardinale a peisajelor este ea însăși de natură să pună unele semne de întrebare. Nu în ceea ce privește justificarea sau nejustificarea criteriului de repartiție, ci în ceea ce privește calificarea însăși a tablourilor. Așa este bunăoară cazul cu *Basmul lui Arghir*, în care grădina împărătească se pare criticului că este orientală:

Și-mpăratu avea
Lîngă curtea sa:
O mîndră grădină,
De miresme plină
Și roiuri de-albine
Prin florile dalbe
De naramze albe

Ce elemente puteau determina pe Călinescu să creadă că poetul fixează tabloul său în Orient? Singurul cuvînt care ar putea aminti Orientul ar fi *naramze*. Naramza, după cum se știe, este o varietate de portocală. Originar din India, arbustul a fost aclimatizat în sudul Europei, în insulele grecești și în partea meridională a Italiei. Pentru noi, astăzi, naramza este o plantă caracteristică regiunii mediteraniene și peisajul din *Basmul lui Arghir* ne duce cu mintea mai degrabă către Italia decât către India sau Persia. De altfel Eminescu însuși vedea lucrurile în felul acesta. În schița dramatică *Emmi*, personajul Vasile A., care este Vasile Alecsandri, arată frumusețile Italiei în trăsă-

turi care ne fac să ne gândim nu numai la *Basmul lui Arghir*, ci și la *Arghir* al lui Barac: „O, de ai vedea Italia, copila mea... unde cerul e de două ori mai senin și marea limpede și caldă ca smaraldul topit... Noptile pline de stele și cîntece, marea plină de valuri... O, Emma, Italia-i o grădină... O grădină frumoasă cu alee de naramze, unele-n flori de argint, altele cu poame de aur.“

Eminescu nu este, susține mai departe Călinescu, un poet al naturii în sensul curent al acestei expresii; nici varietatea și nici culoarea tablourilor nu caracterizează descrierea sa, ci dimensiunea în sens temporal sau spațial. Se poate vorbi în opera sa de o „cantitate de natură“ prinsă în „imagini egiptene de trăinicie“. Această natură uriașă și atotputernică, în stare să copleșească pînă la anulare conștiința omenească, provoacă în general un sentiment de jale, ceea ce însemnează încetarea oricărei rezistențe a individualității, supunerea resemnată la procesele firii. Omul se lasă dus cu pas de lunatic către lac și codru, adică spre locurile de putrezire și germinațiune, de moarte și de reînviere, cele două procese ce definesc evoluția circulară a naturii. De aceea natura liberă este locul în care poetul își cheamă de obicei iubita. Nu numai omul, ci și vegetalul aduce ceva halucinant într-un peisaj eminescian: iarba, bunăoară, este „de lună, narcotică“. Ea crește apoi în proporții neobișnuit de mari și face ca întregul tablou să iasă din determinațiunile istorice, să se îndrumeze către preistorie.

Viața animală este foarte redusă în aceste tablouri. Își face apariția calul, care simbolizează zborul în vis, încălecarea spațiului. Dar celelalte vietăți nu apar decît rareori în trăsături distincte; ele sînt văzute în general numai ca încorporarea instinctului de perpetuare a speciei, așa cum este văzut și roiul uman. Pentru că omul lui Eminescu duce aceeași viață ca și animalele și goangele, o viață automată, colectivă, care suprimă individualul. Omul lui este același, oriunde ar fi așezat în societate: un țăran, dar un țăran arhaic, aproape abstract, cu reacțiunile cele mai automatizate. Și împărații poetului sînt țărani; ei trăiesc țărănește în sat, boilerii lor sînt frunțașii satului, iar ei beau din ploscă, fumează din lulea și stau de vorbă cu supușii seara pe prispa casei. Țărănească este de asemenea mentalitatea din care izvorăște descrierea costumelor sau a interiorului locuințelor. Feciorii de împărat se găsesc omenește cu ițari și cu cojoc, iar veșmintele strălucite în care apar uneori eroii săi strălucesc de toate podoabele pe care le pot născoci povestitorii de basme. Între realul țăranesc și fantasticul de basme, Eminescu nu cunoaște un termen de tranziție. Același lucru și în ceea ce privește arhitectura: eroii săi locuiesc sau în bordeie dărăpănate, intrate din plin în procesul de dezagregare a naturii, sau în castele imaginare, cu interiorul de o acumulare geologică fabuloasă și înrudite de aproape cu palatele fantastice din poveștile orientale. Crescut adeseori în medii vulcanice, castelul lui Eminescu aduce și el cîteodată aspirațiuni uranice și, în

general, tendința unei prospecțiuni în infinit. Atunci cînd se aplică realităților arhitectonice românești, descrierea lui părăsește însă fabulosul și se îndrumează din nou către formele simple ale unei naturi ce năvălește pe deasupra așezărilor omenești pe care le supune legii inevitabile a dezagregării și germinațiunii.

Acestea sînt elementele care definesc cadrul fizic în poezia lui Eminescu, după părerea lui Călinescu. Poetul este văzut și sub raportul acesta în dependență strînsă de natură, depărtat de ceea ce însemnează devierea naturii prin industria omenească. Această deviere era vizibilă îndeosebi în formele de viață ale societății burgheze, și poetul este cu totul lipsit de sensibilitate pentru ele. Simțul interiorului îi lipsește cu desăvîrșire.

Îi lipsește cu desăvîrșire; și totuși criticul însuși nu se poate împiedeca să nu amintească unele versuri, în care poetul analizează farmecele diverse ale femeii, după cum aceasta se îmbracă în mătase de o culoare sau de altă culoare. Să fie aceasta sensibilitate de țăran arhaic, sau mai degrabă de decadent, deprins să subtilizeze în domeniul senzațiilor? Și de altfel criticul însuși este nevoit să constate la un moment dat că în descrierea naturii poetul aduce o „fineță vădită“, „nu de țăran, firește, ci de artist“. Afirmația, este drept, este disparentă în totalul caracterizării și ea îndeplinește mai degrabă funcțiunea unei rezerve strategice între eventualele discuții. Nu cu acest scop am semnalat-o aici; am semnalat-o pentru că rezerve de calitate acestea ne vor ajuta să reconstituim imaginea poetului într-un alt joc de lumini și de umbre și vor pune în relief un suflet cu mult mai complex decît acela pe care-l descoperă criticul.

Într-un capitol special este urmărită tehnica versului eminescian. Am amintit mai înainte părerea lui Călinescu în legătură cu teoriile lui Grammont: condamnînd categoric ideile acestuia, am putea deduce că analiza sa se îndrumează pe căi diferite de cele recomandate de lingvistica actuală. Am văzut însă cu același prilej că ideile lui Grammont pe care le condamnă nu aparțineau de fapt foneticianului francez și că, în ultimă analiză, Dsa. avea aceleași idei despre funcțiunea artistică a sunetului, ceea ce ne-ar îndreptăți să credem că în analiza versului se va îndruma pe căile deschise de acela. Lucrurile nu stau însă așa. În primul rînd, Călinescu nu știe că părerile sale nu diferă de acelea ale lui Grammont; în al doilea rînd, analiza sa nu profită în nici un fel de noile idei, ea se face cu aceleași instrumente cu care se făcea cu o jumătate de secol în urmă. Venit în urma studiului lui Alexandru Bogdan (*Die Metrik Eminescus*) și al aceluia al lui Ibrăileanu (*Eminescu, Note asupra versului*), studiul lui Călinescu nu depășește pe cel dintîi și nu egalează pe cel din urmă.

Sînt însă unele idei puternic afirmate aici, pe care se impune să le subliniem. Călinescu afirmă astfel cu toată tăria caracterul de unitate a operei literare, pe care numai necesitățile didactice o pot împărți în fond și formă. Poezia nu este fond și formă separabile, ci

un element simplu, o idee plastică. De aceea nu se poate vorbi de efortul depus de poet ca să atingă perfecțiunea formală, ci de reluarea aceleiași idei poetice în variante diverse. Există în poezia sa versuri incorecte pentru cine le măsoară cu unitățile curente ale limbii obștești. Toate acestea se observă în general în poeziile nepublicate sau publicate de alții și izvorăsc dintr-o necesitate „de absolut poetic”. În comparație cu poeziile acestea încărcate de imperfecțiuni formale, care dau impresia de vegetație paradisiacă, suavă, compunerile revizuite de poet, „prea lăcuite, prea pline de marmuri”, apar lipsite de viață. Varianta poeziei nu urmărește perfecțiunea formală, ci „găsirea adevăratei mișcări a ideii”, „muzica cea mai puțin în dezacord cu gramatica”.

Una dintre trăsăturile caracteristice poeziilor eminesciene este siluirea limbii. Eminescu nu este un exemplu de bună limbă românească: el inventează cuvinte, sucește timpurile și persoanele verbelor și nu se dă înapoi din fața construcțiilor proprii. De altfel nu se poate vorbi de o limbă generală, frumoasă în sine. Limba este un instrument individual și un mare creator îi poate grăbi mersul și îmbogăți mijloacele de expresie, fără să provoace o alterare propriu-zisă. Faptul că poetul studia limba cronicarilor sau pe cea poporană nu este o mărturie că el căuta o adevărată limbă românească. Așa ceva nici nu există. Cercetările sale aveau de scop tocmai să surprindă mijloacele prin care limba putea fi scoasă din tiparele ei îndătinate. Poetul era în căutarea de forme rebele și el nu se dă înapoi să adune una peste alta greșelile gramaticale în cuprinsul unui singur vers. Greșelile acestea erau însă de așa natură că puteau să dea legi noi limbii române. Nu evită nici neologismul, deși i se atribuia în general o atitudine dușmănoasă față de el.

În legătură cu vocabularul poetului, Călinescu ajunge să vorbească de funcțiunea muzicală a cuvîntului eminescian. Ceea ce aduce propriu Eminescu nu este o bogăție mare de ordin lexical, ci o îmbogățire a orchestrei poetice cu instrumente sonore noi. Poetul zice *grier*, *crier*, în loc de *greier*, *creier*, și faptul acesta însemnează o reîmprospătare a acusticii. Vorbele sale se conturează prin idei și muzică mai degrabă decît prin culoarea lor lexicală și alegerea lor este determinată de viziunea poetului despre lume.

Ideile acestea sînt recoltă curentă în studiul poeziei: cu toate acestea, ele ar avea nevoie de unele considerațiuni mai apropiate. Într-adevăr, ce însemnează culoarea lexicală a unui cuvînt, căruia anticipat i s-au extras valorile sale de sens și valorile muzicale? Și care este poetul de seamă, ale cărui cuvinte nu traduc viziunea sa despre lume? Ce este așadar particular lui Eminescu, în toate aceste fenomene? Ceea ce trebuie să reținem din toate datele amintite este faptul că un cuvînt este încărcat de valori muzicale. Criticul făcuse aiurea afirmația că un vers trebuie citit cu urechile înfundate cu cîlți, cu totală surzime față de elementul său muzical. Era un procedeu

lipsit de orice justificare, deoarece în totalitatea unei poezii un vers nu este sunet și idee, ci o unitate indestructibilă, care vorbește simultan prin toți factorii ce-l alcătuiesc. Muzica unui vers nu este în mod exclusiv o calitate a factorului acustic; rădăcinile sale sînt adînci, ea izvorăște din intuiția originară pe care o încorporează poezia și se răsfrînge asupra întregii poezii, nu numai asupra versului izolat. Experiența poetică simbolistă a pus în lumină faptul că punctul originar al unei poezii este o stare muzicală și prin elementele prin care ea cade sub simțurile noastre, prin pulpa sa verbală, ea este în același timp muzicală și spirituală.

În altă ordine de idei, voi reveni la afirmația lui Călinescu că limbajul poetului este un instrument personal și că, în poezie, nu se poate pune problema unui limbaj general. Ideea aceasta se încadrează în vederile actuale despre limbajul poetic și stăruirea în acest sens ar fi fost de natură să facă din studiul său o operă de actualitate științifică. Din nenorocire însă, criticul smulge cu o mină ceea ce semănase cu cealaltă. Pentru că după ce semnalase caracterul individual al limbii unui poet, dînsul revine arătînd că, în cazul lui Eminescu, nu se poate vorbi de o sinteză și de o stilistică deosebite de ale altor scriitori, de ale lui Alecsandri spre exemplu.

Opiniile acestea de sens contrar dau întregului capitol închinat tehnicii eminesciene un aer supărător de aproximație și de incertitudine. Am spus și cu alt prilej că lui Călinescu îi lipsește cultura lingvistică și analiza mijloacelor tehnice ale unui scriitor presupune în primul rînd o formațiune de lingvist. Analiza versului ispitește pe critic să întreprindă unele incursiuni în domeniul gramatical, unde dînsul aduce o marcată carență a terminologiei și o jenantă stîngăcie în întrebuintarea ei. Particularități ortografice ridică în fața criticului mari probleme de ordin filologic. În căutare de forme rebele, poetul ar construi, după pluralul *plete*, un singular *pleată*. *Pleată*, după cum se știe, este o formă de largă circulație în limba română. Mai interesant este însă ceea ce ni se spune în legătură cu substantivul *săgeată*: „femininul *săgeată* este la Eminescu masculin: ca să poată scăpa de o silabă (săgețile):

Si drumul, ca săgeții îi dă peste pustie”.

Substantivul *săgeții* este pentru Călinescu un masculin plural, în loc să fie cazul oblic al singularului: îi dă drumul, așa cum dai drumul săgeții, sau unei săgeți.

Nu intenționez să concentrez toate aceste dificultăți de înțelegere a textului eminescian, atît de clar cu toate acestea; nici nu cred necesar să notez toate formele rebele pe care poetul le-ar fi creat în tendința lui de absolut poetic. Unele din acestea există într-adevăr, și ele au fost semnalate încă de mult; altele sînt numai rezultatul unei greșite interpretări de text.

De o insistență particulară se bucură rima. Văzută numai ca un accent al ideii, ea nu constituie o preocupare deosebită a poetului.

Criticul este convins că în mod obișnuit „rimăm înăuntrul spețelor gramaticale, substantiv cu substantiv de același sufix, infinitiv, participiu cu participiu, genitiv cu genitiv“. Afirmatia nu corespunde decît cu totul aproximativ realității; dar Dsa avea nevoie de această afirmație ca să poată explica un fapt de natură să contrarieze viziunea sa despre poezia eminesciană. Rima n-a preocupat așadar în mod deosebit pe poet; dar poetul alcătuișe și un dicționar de rime, ceea ce însemnează că totuși rima l-a preocupat. Cum peste această realitate nu se poate trece, sîntem solicitați să credem că dicționarul izvora din necesități de logică sintactică și că Eminescu l-a alcătuit cu scopul de a stabili rima între spețe gramaticale diferite. Rezultă așadar că și în această direcție, Eminescu este văzut în războire cu sine însuși: cum ar putea cineva nepreocupat în mod special de rimă, să întreprindă totuși alcătuirea unui dicționar de rime? Motivele interesează mai puțin, cu atît mai puțin, cu cît ele cresc pe terenul roditor al ipotezelor; ceea ce rămîne este faptul și faptul acesta se amplifică prin constatarea că manuscrisele poetului impun cu totul alte date. Sînt foarte numeroase momentele în care poetul se dedă în marginea poeziilor la exerciții savante de rimare și se pot urmări cazuri cînd el a modificat nu rima spre a salva substanța ideologică a versului, ci versul spre a menține rima. Contradicția se prelungește însă și pe alte linii. Dacă rima este un accent al ideii, urmează că mișcarea ideii va impune-o în mod necesar; cu toate acestea criticul afirmă că rostul ei este cu totul mecanic și că singurul ei scop este să lege un vers de altul. Natural, după cum fragmentele poetice inedite sînt în general superioare poeziilor definitive, tot așa rimele rele sînt mai prelung sunătoare, ele se imprimă mai adînc decît rimele bune.

Nu voi stăruî asupra formelor de versuri în legătură cu care Călinescu rămîne la schemele atît de dragi lui Apostolescu. Nici nu voi semna în ce măsură era necesară o metrică comparată, spre a sublinia că unele versuri ale lui Eminescu, de o factură cunoscută anterior poeziei românești, trebuiesc raportate la poezii germane. Toate lucrurile acestea fac parte din catehismul literar cel mai elementar, cu năzuințe cenușii de originalitate. Voi aminti numai un fapt în legătură cu specializarea anumitor versuri. Criticul știe că în limba franceză iambul este un vers satiric și amintește cu prilejul acesta pe Auguste Barbier, autorul unei celebre colecții de satire morale și politice intitulate *Jambes et poèmes*. Așadar, și iambii lui Eminescu trebuiau să fie satirici, și ei i se par într-adevăr mușcători în multe sonete și în *Impărat și proletar*. Dar ce ne facem cu celelalte poezii, în care iambul nu este satiric? Ce ne facem bunăoară cu *Veneția*? și ce ne facem cu celelalte sonete care nu sînt satirice și totuși sînt iambice? Versul trohaic de 15—16 silabe i se pare declamator și polemic și cu toate acestea el este întrebuițat totdeauna și pentru exprimarea stărilor sufletești line.

Rezultă din toate acestea că specializarea versului pentru exprimarea unor stări sufletești determinate rămîne din domeniul utopiei și că toate stăruințele depuse în această ordine sînt zadarnice. De toate lucrurile acestea, ca și de inutilitatea întregii sale analize a tehnicii eminesciene, și-a dat seama Călinescu, care a mărturisit-o cu o bună credință surprinzătoare:

„Dacă acum, încheind ne punem întrebarea: ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea: aproape nici una. Școala o cere și trebuia dovedită sterilitatea ei prin ea însăși.“ (vol. IV, p. 314).

Cînd astfel este făcută, este într-adevăr cazul să se renunțe la analiza tehnicii poetului¹⁴.

Partea cea mai rezistentă din studiul lui Călinescu este incontestabil aceea închinată analizei poeziei eminesciene. Analiza ne-a întîmpinat și în capitolele precedente, este drept; atunci cînd criticul a întreprins definirea cadrului psihic sau a cadrului fizic, precum și atunci cînd a urmărit procedeele tehnice ale versului eminescian, tot analiză a făcut. Dar analiza aceea era orientată de anumite preocupări, care interziceau pătrunderea în straturile mai adînci ale poeziei; ea trebuia să arate numai formele pe care le îmbracă viața sentimentală a poetului și funcțiunea pe care natura o îndeplinește în opera sa. Mai adînc s-ar fi putut pătrunde pe calea analizei formale, a expresiei, dar pentru operația aceasta Călinescu nu dispunea de mijloacele cele mai indicate.

Capitolul de analize debutează cu o mărturisire de ordin programatic, revelatoare pentru metoda de lucru și obiectivele pe care și le propune criticul. Oricare poet ar putea fi criticat sintetic, spune dînsul; Eminescu însă nu. Și motivul pentru care el nu poate fi criticat sintetic este că asupra versurilor sale „prejudecata păzește ca un cîine“. Critica trebuie să lupte împotriva acestei prejudecăți, pe care Călinescu o socotește izvorită din orgoliul românesc al înaintașilor. Un Maiorescu prin urmare, un Gherea sau un Ibrăileanu, autoritățile cele mai de seamă în critica eminesciană pînă la data aceea, puteau fi suspecți de părtinire naționalistă. Călinescu își propune să omoare într-însul orgoliul românesc și pietatea și să cerceteze poezia eminesciană fără alte preocupări decît cele referitoare la poezie. Pornită pe aceste date, critica sa va avea un îndoit obiectiv: poezia și prejudecata în care este învăluită poezia; și cum prejudecățile priveau în primul rînd opera publicată, opera considerată definitivă, mărturisirea sa nu prevestește nimic bun pentru aceasta.

Și într-adevăr, luate în ordinea în care criticul le supune analizei, poeziile lui Eminescu se prezintă în felul următor: în *Epigonii*, două strofe rezistă, restul se surpă; în *Venere și Madonă* cele din urmă două strofe, condamnate în general de critica anterioară, sînt

singurele vrednice întrucîtva de Eminescu, deşi sînt şi ele coplesite de vorbe inutile; *Mortua est* este o „necropolă de vechi atitudini romantice“; *Egiptul* este partea cea mai slabă din vasta poemă *Memento mori*; *Inger şi Demon* este o dibuire stearpă; *Inger de pază* este romanţioasă şi leşinător de dulceagă; *Împărat şi proletar* ar avea şi unele calităţi, dar rămîne cu toate acestea o compunere „oratorică, spectaculoasă“, o „dibuire de tinereţe“; *Rugăciunea unui dac* a făcut parte dintr-un poem mai dezvoltat, intitulat *Gemenii* sau *Sarmis*; faţă de aceasta, *Rugăciunea unui dac* este declamatorie, absurdă, şi se „scufundă“ cu totul; *Strigoii* este întunecată şi silnică, cu tablouri încărcate de o „tencuială banală“; *Melancolie*, ceva mai bună decît altele, se caracterizează prin restrîngerea aripei lirice şi printr-o invenţie mărginită de idei; *Veneţia* este o poezie de care Eminescu se poate lipsi fără să piardă ceva; *Luceafărul* în cele din urmă luptă din greu cu poema *Fata în grădina de aur*, pe care n-o depăşeşte decît cu mare greutate: „În această privinţă trebuie să ne întrebăm dacă *Luceafărul* e mai valoros decît *Fata în grădina de aur*. Întrebarea este scandaloaşă pentru cine a crescut în sfîntenile vechi, dar ne deschide mijloace temeinice de comparaţiune şi de cîntărire poetică. Nu, *Fata în grădina de aur* nu poate lupta în cele din urmă cu *Luceafărul*. E acolo o lipsă de încordare uneori, o apă iezită care nu curge şi care înfăţişează numai versificarea grăbită a punctelor basmului poporan. Cu toate acestea poemul acesta nu numai nu e o simplă schiţă pregătitoare, cu valoare documentară, ci e o compunere dintre cele mai substanţiale, cu elemente proprii, ce nu se mai regăsesc în *Luceafărul*. Occidentalul obişnuit cu epica fabuloasă a Renaşterii şi mai receptiv la poetica metaforică va intui prin el mai bine pe Eminescu şi capacitatea intelectuală a mitologiei noastre, pregătindu-se pentru lirismul abstract, geometric al *Luceafărului*. În poemul nostru structura epică a dispărut cu totul şi cu ea curiozitatea pentru desfăşurarea faptelor şi pentru dialectica simbolurilor. Noul poem este numai liric (intriga epică fiind elementară şi de la început formulată), iar lirismul este totdeauna fragmentar. Nouăzeci şi patru de strofe fac o ţevărie prea complicată pentru ca seva să comunice peste tot cu aceeaşi putere.“

De un tratament mai dulce se bucură numai poezia erotică, în care criticul vedea exprimat mai presus de orice instinctul de perpetuare a speţei şi ale cărei merite artistice sînt măsurate de gradul de nuditate al chemării la dragoste, de ceea ce el numeşte „religiozitate sexuală de om preistoric sau de cerb“ (V, 177).

În faţa acestor opere pe care se întemeia reputaţia de poet a lui Eminescu, opera inedită prezenta calităţi artistice de-o incontestabilă tărie. Îi revine lui Călinescu meritul de a fi pus în lumină însuşirile reale la multe din poeziile rămase în manuscris. *Memento mori*, *Ursitoarele*, *Cîntecul greerului* sînt poezii care trebuiesc înscrise între cele mai de seamă ale lui Eminescu şi dacă dezvoltatul studiul al lui Călinescu nu ar avea şi alte merite în afară de semnalarea acestor piese

necunoscute, sau puţin cunoscute, el şi-ar justifica totuşi din plin existenţa. Dar criticul distribuie aprecierile favorabile operei inedite cu o generozitate pe care cele mai adeseori aceasta n-o merită. Astfel poemul din tinereţe *Mureşan*, dacă nu este tot ce a scris mai bun Eminescu, nu este totuşi departe de aşa ceva. *Povestea magului călător în stele* este încărcată de strofe grele ca mătăsurile şi aduce o putere de plasticizare care concurează cu pictura; în *Sarmis* găsim cele mai frumoase versuri din poezia română; *Rime alegorice* însemnează un monument neterminat, dar o poezie plină de substanţă poetică, ea aduce o „încetinire paradisiacă a mişcărilor şi o feerie enigmatică de stil dantesco“; *Demonism* este încărcată de viziunea uranică, de fericire stelară“; în „minunatul Mirodonis“ întîlnim aceeaşi viziune paradisiacă gigantică, peisajul primitiv extatic, sălbătăcia şi neptunismul, geologia aromatică şi germinaţiunea nebună“ — aşadar elementele cele mai proprii structurii sufleteşti a poetului. Poezia aduce un „arhanghelism muzical mai solemn decît cel mallarméan“; *Tablou şi cadru* nu capătă un calificativ de strictă apreciere, dar este situată pe scara-naltă a poeziei satirice, unde aflăm şi unele pasaje din *Diamantul Nordului*; *Ursitoarele* aduce o mireasmă verbală, o metaforă aşa de proaspătă cum poetul nu le-a mai avut niciodată; în *Muşatin şi codrul*, Eminescu a atins culmea cea mai înaltă a colosalului geologic; *Călin nebunul* este „o capodoperă de epopee fabuloasă în stil ţărănesc“ incontestabil superioară cunoscutei poeme *Călin*; *Miron şi frumoasa fără corp* aduce un simbol topit în unde moi, o „atmosferă mitică“ şi ele „fac valoros tot poemul“; *Fata în grădina de aur* a fost desconsiderată, din pricina poemei înrudite *Luceafărul*. Şi totuşi ea aduce mari calităţi poetice, aduce astfel de calităţi pe care nu poţi decît să regreti că nu le mai întîlneşti în poema definitivă.

Critica lui Călinescu se întemeiază în primul rînd pe impresie şi operează în cercuri izolate, fără preocupare de coherenţă a vederilor şi principiilor. Exemple pot fi culese la fiecare pas. Eu mă limitez la ceea ce ne dă numai prima pagină. În *Epigonii*, spune dinsul, poetul apare format. El aduce în această poezie moliciunea, vorba gustoasă şi puţin stătută, prin care se recunoaşte numai decît arta lui. Aprecierea, după cum vedeţi, se traduce în senzaţii de ordin gustativ. Cum se împacă această moliciune, această vorbă gustoasă şi stătută, cu arta unui poet caracterizat printr-o viziune grandioasă, uranică, neptunică? Cum se împacă ea cu geologia colosală din opera lui Eminescu, şi cu răcnetul de fiară sălbatică al îndrăgostiţilor săi?

Lăsînd la o parte orice cerinţă de coherenţă şi de sistematizare a ideilor, lucruri pe care critica lui Călinescu, ca orice critică impresionistă, nu ni le poate da, vom semnală anumite momente pe care le considerăm mai caracteristice fie pentru atitudinea criticului, fie pentru definirea artei poetului. Călinescu excelează în izolarea unei piese şi în urmărirea reflexelor artistice ale mişcărilor subconştientului. Analiza la care este supusă *Mortua est* năzuieşte să prindă şi unele ca-

ractere care ar fi proprii poeziei eminesciene; cu această poezie, versul lui Eminescu își definește fizionomia proprie; el sfirîie pe loc, fierbe greu și amortește auzul, fără zgomote stridente. Originea psihică a acestor însușiri trebuie căutată în sentimentul de vegetare în sinul cosmic. Și totuși chiar în această poezie, versul își schimbă pe de-a-ntregul structura, el se încarcă cu „troznituri de incendii“. Poezia aduce așadar versuri care sfirîie pe loc, care fierb greu și sînt lipsite de zgomote stridente pe de o parte, dar care sînt încărcate totuși cu troznituri de incendiu pe de altă parte. Luate izolat fiecare dintre aceste caracterizări pot ispiti; în totalitatea ei însă, analiza poeziei simte trebuința introducerii unui principiu ordonator. Pornind de la o poezie izolată, criticul se ridică la caracterizarea întregii lirici de tinerețe a lui Eminescu și această caracterizare, justificată în liniile ei mari, se impune să fie semnalată: „Lirica de tinerețe a poetului e mai grandioasă și mai vastă, dar suferă de agitațiune și clamoare și de un fel de volubilă întindere și desfacere de nori a imaginilor prea mărețe“. În această epocă, el este un „mare poet al monumentului geologic și al liniștii alpine“. Aiurea, Călinescu semnalează demonismul poeziilor lui Eminescu din prima lui fază, sau caracterizează pe poet ca un poet al blestemelor, al descîntecului, al vrăjii. Procedînd în felul acesta, el intuiește unele trăsături izolate ale poetului român, care este într-adevăr un poet al viziunilor grandioase și al marilor amplitudini de sentiment, care este un poet al demonismului și blestemului, pentru că în prima lui fază este mai presus de orice un mare suflu titanian. Pe linia aceasta se poate într-adevăr face apropierea de Victor Hugo, poet al colosalului și al imaginilor grele, după cum se poate face apropierea și de Byron. De o apreciere deosebită se vor bucura așadar acele poezii ale lui Eminescu care subliniază elementul de grandoare și de revoltă. *Demonism* bunăoară, care tratează „viziunea uranică cu mijloacele mitice“ și în care „fericirea stelară, paradisiacă este căpătată printr-o analiză proprie a senzațiilor de fluiditate și densitate“. Chiar ceea ce în altă parte s-ar părea convențional, în această poezie apare la locul său.

Un criteriu unitar devăluie criticul în aprecierea poeziilor erotice. Ceea ce determină valoarea unei poezii erotice eminesciene este gradul în care factorul conștient este înăbușit de gradul în care poetul realizează o „inocență oarbă“ și lasă ca viața sa sufletească să se desfășoare pe schemele fixe ale actelor automate ale naturii. *Floare albastră* este apreciată astfel pentru vitalitatea instinctului încorporat în femeie și pentru apatia intelectului ce caracterizează pe bărbat. Pentru că, fără să o mărturisească în termeni proprii, Călinescu repartizează factorii sufletești după un principiu drastic: femeia încorporează instinctul, bărbatul încorporează intelectul. În concepția criticului această caracterizare a celor două sexe înseamnă un omagiu adus femeii: instinctul face ca viața să se desăvîrșească în acord cu legile naturii, în timp ce intelectul aduce o pervertire a acestor

legi. Poezia amintită este așadar încărcată de merite: ea are strofe proaspete, pădurețe, încărcate de o suavă nerușinare și de o dulce siluire. „Pierderea oricărei rușini“, iată ce trebuie să aducă o poezie erotică bună; ea trebuie să traducă atitudini de hieratism sexual și de religiozitate erotică și asupra ei să se întindă atmosfera mitului.

Printre cele mai bune pagini ale studiului lui Călinescu trebuie socotite acelea închinat satirei eminesciene. Ne aducem aminte că *Scrisorile* erau socotite mai puțin poezii și mai mult activitate politică. Ele sînt cu toate acestea incluse în satiră și analizate laolaltă ca opere poetice.

În discuția genului, criticul pornește stabilind o teorie a satirei despre care se spune că trebuie să aducă un echilibru între contemplație și invectivă. Ca o satiră este văzută și poezia *Criticilor mei*: o satiră tristă, metafizică, în care nu individul izolat este biciuit, ci legea cosmică. *Glossa* este nu numai satiră, ci chiar o capodoperă a satirei ideologice, fără obiect. Ea este o sublimă scamatorie de idei și se poate raporta la opera unui Giuseppe Parini, căruia îi lipsește însă speculația și simțul universalului. În *Pustnicul*, îmbinare de basm și de ironie, satira se îndrumază pe calea fabulosului, în timp ce în *Tabloul și cadru* avem nu o nepăsare ironică, ci iritare. Satiră încărcată de idilism espagnolesc fals, de origină heineană, aduce *Diamantul Nordului*, în care întîlnim însă un pasaj descriptiv admirabil; călătoria eroului la Polul Nord, prinsă în imagini boreale. Nu satiră ci expresia unei minii personale neexpurgate, în genul lui Arghezi, aflăm în *Epistola Homunculeului Bonifaciu*.

Un moment superior în literatura satirică a lui Eminescu îl constituie *Scrisorile*. Lectura lor se recomandă să se facă cu urechile astupate cu ceară, pentru ca spiritul să nu se lase furat de vraja versului și să-i scape astfel esențialul.

Recomandarea, drastică pentru înțelegerea unei poezii, era necesară pentru concentrarea asupra ideilor. Tot capitoul în legătură cu *Scrisorile* se impune să fie citit cu atenție și meditat, întrucît Călinescu a dat aici tot ce putea da mai de seamă ca pătrundere a poeziei și adîncire a ideii filosofice. Paginile acestea sînt printre cele mai de seamă pagini de critică literară română și ele trebuie cunoscute direct. Eu voi indica numai cîteva note care nu vor concentra ci vor semna numai ideea. Acuitatea vederii nu anulează însă anumite rezerve, care decurg din prelungirea în aceste zone a unor trăsături pe care criticul le crede caracteristice întregii poezii eminesciene.

Primul moment din caracterizarea *Scrisorii I* intră în această sferă. Poezia îi pare prea puțin satiră: ea îi apare încărcată de somnolență — caracterizarea este provocată de „genele ostenite“ din primul vers, — scoțînd din funcțiune eul activ și degajînd un sentiment de stagnație. Tropii sînt săraci și convenționali, fraza este teatrală; lirismul, exterior, este produs de acustica versului. Poezia în totalitatea ei este astfel minimalizată. Ceea ce o salvează însă este teoria cosmo-

gonică pe care ea o cuprinde și pe care criticul o urmărește în planurile ei adânci. Poetică este desfășurarea mitului, după cum poetică prin definiție este filosofia cauzei primare. Însăși formulele de poveste prin care sînt introduse ideile cosmogonice sînt poetice: ele au însușirea de a înlătura orice determinare în timpul istoric și de a plasa totul în timpul preistoric. Noțiunile cu care lucrează poetul sînt foarte filosofice, dar el le dă o formulare mitică și prin aceasta le convertește în element poetic. Comentariul sarcastic al satirei nu dezvoltă o idee proprie, dar trăiește în umbra ideii centrale. Proprii momentului satiric sînt numai amărăciunea și invenția verbală. *Scrisoarea II* este studiată în legătură cu poemul *Decebal*, care dezvoltă aceeași idee; incapacitatea poetului de a se adapta la viața socială. Ea aduce sarcasm în „undă potolită”, humor, trecere bruscă de la contemplație la violență, labilitate de sentiment, precum și o concurență între sarcasm și lirism. Criticul semnalează în același timp și sensul în care se polarizează imaginile unui anumit pasaj al operei, spre a pune în relief sentimentul de putrezire. Observația sa se întâlnește de data aceasta cu idei puse în circulație de studiile ultime asupra imaginii poetice. Sînt însă în analiza făcută de dînsul și unele idei care năzuiesc să constituie o caracterizare comparativă și globală a poetului român.

„Tehnica lui Boileau și Parini, făcută spontană prin forța poetică a lui Victor Hugo, aceasta este poezia lui Eminescu.” Ce însemnează faptul acesta o arată criticul vorbind, în continuare, despre aerul de falsă nevinovăție a lui Parini, despre spiritul satiric plat și lipsit de imaginație al lui Boileau și despre lirismul ce se desfășoară în cercuri din ce în ce mai largi al lui Victor Hugo. Dacă procedeul semnalat în opera lui Parini se întâlnește incidental și la Eminescu; dacă lirismul lui, asemenea lirismului lui Victor Hugo, se desfășoară în cercuri din ce în ce mai largi, s-ar putea oare vorbi despre poetul român ca despre un spirit plat și lipsit de imaginație? *Scrisoarea III* apare inferioară primelor două; avea inconvenientul că aducea o incursiune în istorie și că fusese considerată încă de mai înainte drept o operă superioară, ceea ce însemnează foarte mult pentru critic. Dînsul vede aici un compendiu de istorie inferior prin teatralizare aceluia din *Memento mori*. Opera aduce înflorituri patetice nepotrivite, iar versurile, frumoase, sînt lipsite de orice asociație subterană. Falsă într-o măsură este și scrisoarea fiului de Domn. Greu de apreciat este elementul satiric. Poetul concentrează în versurile sale o indignare arhaizantă care produce plăcere. Versul este dinamic și dramatic, iar invectiva goală, caricaturală și stilizată; dar ele nu pot să compenseze lipsa tropilor constructivi. Și mai jos se situează *Scrisoarea IV*, în care poezia adevărată este împiedecată de volubilitatea versului. Situația este fals romantică, iar muzica poetică este exterioară, de decor teatral. Abundența verbală își găsește un complement în sentimentalismul dulceag. Ideile sînt goale de orice proces poetic și poezia, fundamental falsă, este salvată parțial de stil. Finalul *Scrisorii* face însă excepție:

poetul exprimă aici mișcarea de oboseală și dezgust, sentimentul dezorganizării gîndurilor și izbutește să dea astfel una din cele mai bune poezii lirice ale sale. *Dalila* în schimb se remarcă prin sarcasm, printr-o ornamentațiune bogată și senzualitate virilă, țărănească, precum și prin humorul galeș. Poezia subliniază contrastul între femeia plată și omul cu mentalitate metafizică.

Călinescu caracterizează în continuare romanța lui Eminescu, în care vede o sinceritate animalică a emoției și pe care în cele mai numeroase cazuri caută s-o așeze pe pedestalul valorilor înalte. Nu este același cazul cu poema *Luceafărul*, asupra căreia am stăruit mai înainte arătînd cu cită greutate criticul se hotărăște în cele din urmă s-o considere superioară poemei *Fata în grădina de aur*. Poema se caracterizează prin „idei puține, sentențioase, căzînd în verseturi, cadențate ca descîntecele, repetate liturgic, introduse într-un sistem de învirtiri concentrice mergînd de la secvența pur acustică la procesiunile ideologice, figurînd ordinea ciclică a Cosmului, într-o limbă patriarhală, curățită de colori, păstrînd numai mișcarea choreică a textelor arhaice”. Toate acestea duceau, după cum ne aducem aminte, la un sistem complicat de țevărie poetică, cu strofe vii și cu strofe moarte.

Nu voi insista asupra analizei la care este supusă proza lui Eminescu și nici nu voi urmări felul în care, în ultimul capitol al lucrării, poetul este definit prin încadrare comparativă, cu termeni de raportare interiori și exteriori literaturii române.

Privit în întregul lui, studiul lui Călinescu este un studiu de bogată documentare. El dă însă impresia unui stufăriș, din care se pot extrage cu oarecare greutate ideile conducătoare, dar care afirmă cu toată energia atitudinea criticului față de poezia lui Eminescu.

Prima idee ce se impune cercetătorului este că pentru Călinescu poezia adevărată este numai aceea care servește de acompaniament al actelor fundamentale grație cărora apare, dispăre și se perpetuează viața în Cosmos. În al doilea rînd, lirismul este considerat prin definiție fragmentar și se afirmă că în starea lui cea mai pură nu se poate capta decît în vecinătatea imediată a momentului genetic. Din această convingere decurge importanța excepțională acordată operei inedite, rămasă în formă nedefinitivă în comparație cu opera definitivă. Cea din urmă este considerată în general ca o mașinărie pilită, perfectă; ea aduce imagini linse, marmuri, farmec eminescian, — o perfecțiune formală care uscă oarecum seva afectivă a poemului.

Puternic reliefat este caracterul impresionist al criticii lui Călinescu. Natural, nu mai este vorba de jocul cu mărgelile colorate al lui Lovinescu. Studiul lui Călinescu, care a fost raportat la anarhia futuristă a lui Marinetti, dar care are și puncte de orientare mai consistente, creează o impresie de masivitate, pe care opera lui Lovinescu n-a creat-o niciodată și nu va crea-o niciodată.

Analiza pune în lumină însă faptul că sentimentul acesta de masivitate este creat în parte de o remarcabilă lipsă de conciziune. Nu este singura rezervă. Adeseori ne găsim în prezența unei lipse de sistem și de urmare în gândire, dar dacă în întregul ei lucrarea este încărcată de contradicții, ea se valorifică în mod superior atunci când o privești fragmentar, când te limitezi la pasaje izolate.

Lipsa de plan este o altă trăsătură caracteristică lucrării; ea a crescut an de an și capitol de capitol, asemenea arborilor care adaugă strat după strat în dezvoltarea trunchiului lor. Acestei trăsături negative i se adaugă altele, îndeosebi lipsa unor instrumente potrivite de cercetare a tehnicii eminesciene. Ele sînt însă compensate în parte prin anumite contribuții pozitive; prin subtilitatea analizei uneori, prin semnalarea unor opere inedite într-adevăr frumoase alteori.

Marea calitate a studiului este însă străină științei: Călinescu este înzestrat cu însușiri superioare de scriitor și opera sa, obositoare adeseori prin repetiții, printr-o atitudine marcat ostilă față de poeziile definitive ale lui Eminescu și față de criticiile anteriori care au avut nefericirea să se ocupe de poet, atrage prin farmecul expresiei. Criticul însuși a dat cea mai potrivită definiție a ei, atunci când a prezentat-o ca un studiu oriental. Cele mai adeseori întreziri în zarea ei, dispersată în lumină și depărtare, imaginea poetului, care-ți joacă însă inconsistentă în față ca un miraj de fata morgana în pustia arabă. Dar ea te ajută uneori să pătrunzi în tainele acestui palat fermecat care este poezia lui Eminescu. Prin aceste trăsături ale sale, lucrarea lui Călinescu devine una dintre cele mai prețioase lucrări închinete lui Eminescu și, incontestabil, cea mai de seamă manifestare a criticii impresioniste în literatura română.

NOTE

¹ Urmărind, în *Eugen Lovinescu. Scepticul mintuit* (București, 1971), programul criticii impresioniste, Eugen Simion subliniază similitudinea argumentelor folosite de impresionisti împotriva metodelor științifice în critică și de Bergson împotriva metodelor clasice ale filosofiei. Asupra programului critic impresionist al lui Lovinescu, v. și Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomile criticii*, București, 1972.

² În cerința impresionistilor de a *esențializa*, simplificînd și eliminînd detaliile, E. Simion recunoaște, în cazul programului lui Lovinescu, o însușire „de esență mai mult clasică” (*Op. cit.*, p. 163).

³ Cum impresionismul e orientat, programatic, împotriva conceiverii criticii ca știință, problema „celor mai elementare cerințe ale științei” nu intră (tot programatic) în sfera lui de preocupări.

⁴ *Poezii*, cu o introducere de E. Lovinescu, București, 1929. Contribuțiile eminescologice ale lui Lovinescu, în *Mihai Eminescu*, ed. Ion Nuță, Iași, 1984.

Romanele au fost reeditate tot sub îngrijirea lui Ion Nuță (*Mite. Bălăuca*, Iași, 1980).

⁵ Mistificarea era un joc critic (sau, după E. Simion, *Op. cit.*, p. 472, o „fabulă critică”) — cel puțin în intenția autorului, care declară, într-o scrisoare din februarie 1908 către Mihail Dragomirescu: „În articolul Eminescu inedit n-am căutat să-i imit stilul. Am scris în stilul meu” (v. notele lui Ion Nuță din E. Lovinescu, *Mihai Eminescu*, p. 313).

⁶ *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941; *Istoria literaturii române, compendiu*, București, 1945; *Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1932; *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I—V, București, 1934—1936.

⁷ În portretul de primitivă rusticitate al lui Eminescu se află nucleul întregii construcții călinesciene, nucleu din care derivă liniile de forță din *Opera*...: în filosofia teoretică, atracția vocii voinței din sistemul schopenhauerian și considerarea intelectului ca epifenomen; în filosofia practică, idealul statului natural; în *Cadrul psihic*, erotica văzută ca expresie a instinctualității; în *Cadrul fizic*, regresivitatea spre natură. Această foarte frumoasă construcție are în opera eminesciană o acoperire doar parțială; ea are însă o acoperire deplină în imaginarul călinescian, a cărui atracție spre stihial se traduce nu numai prin imagini emblematice din romane, ci și prin categoriile cu care operează în critică. Aceste categorii (printre care *ruralismul*) se bucură de un comentariu de finețe în lucrarea, fundamentală, a lui Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, București, 1981.

Dacă avem în vedere tradițiile criticii românești, construcția călinesciană e evident polemică în raport cu portretul impus de Maiorescu și acceptat de urmași (asumat, după cum s-a văzut, și de E. Lovinescu). Sugestia unui alt Eminescu, om al naturii, al pădurii și al izvoarelor, vine și dinspre un eminescolog din afara culturii române, Ramiro Ortiz, cu al său *Eminescu: il poet rumeno della foresta e della polla* (prefață la M. Eminescu, *Poesie*, Firenze, 1927). Călinescu însuși mărturisește această înrudire în *Postfața Vieții lui Eminescu* („Nu putem să nu ne exprimăm sentimentul nostru de îndatorire domnului Ramiro Ortiz, în scurtă, dar excelenta biografie a căruia am întrevăzut înția oară cartea de față”). Mărturisirea e reprodușă de Ion Bălu în minuțioasa sa lucrare *G. Călinescu — eseu despre etapele creației*, București, 1970. Harnicul cercetător urmărește atent „procedeele artistice călinesciene” prezente „embriionar” la Ramiro Ortiz (p. 152), dar nu vede înrudirea ipotezei critice antimaioresciene, din care Călinescu va face punctul de plecare al întregii sale interpretări. Studiul lui Ramiro Ortiz a fost tradus în antologia alcătuită de Radu Boureanu și Titus Pârvolescu, *Mihai Eminescu în critica italiană*, Iași, 1977.

⁸ În ediția de *Opere*, vol. XII—XIII, București, 1970, lucrarea, restructurată, cuprinde următoarele 9 capitole: *Descrierea operei*; *Cultura. Eminescu în timp și spațiu*; *Filosofia teoretică*; *Filosofia practică*; *Teme romantice*; *Cadrul psihic*; *Cadrul fizic*; *Tehnica interioară*; *Tehnica exterioară*.

⁹ În *Descrierea operei*, concepută ca o „reconstrucție pompeiană” a universului eminescian, Călinescu optează pentru criteriul tematic și nu pentru cel cronologic, preferat de Popovici. Cele două criterii, derivînd din concepții critice diferite, sînt egal îndreptățite. Problema e însă alta: din dorința cuprinderii exhaustive a operei eminesciene, Călinescu își trădează propriul criteriu tematic, lunecînd mai întîi spre o prezentare pe specii, completînd apoi capitolul cu prezentarea ocazionalelor, a poeziilor cu formă fixă și a traducerilor.

¹⁰ Călinescu urmărește aici nu atît un studiu de izvoare (în sensul clasic comparatist), cît definirea unei opere, teme etc. prin analogie (metoda călinesciană va fi definită în sensul acesta și de Popovici în continuarea capitolului de față). Un studiu clasic de izvoare practică în schimb Călinescu în lucrarea sa de doctorat, dedicată *Avatarilor faraonului Tlă* (publicată de D. Vatamaniuc: *G. Călinescu, Avatarii faraonului Tlă*, Iași, 1979).

¹¹ Coincidențe explicabile prin prezența unor mituri și a unor structuri arhetipale.

¹² *Poesii*, ed. îngrijită de Constantin Botez, București, 1933; *Poezii și variante*, ediție omagială alcătuită de D. R. Mazilu, București, 1940; *Opere*, ed. Perpessiciu, București, vol. I, 1939, vol. II, 1943, vol. III, 1944, vol. IV, 1952, vol. V, 1958, vol. VI, 1963.

¹³ Indiferent dacă acceptăm sau nu punctul de vedere călinescian, *Cadrul psihic* și *Cadrul fizic* rămân capitoarele de rezistență ale operei. Atitudinea față de Freud e, într-adevăr, ambiguă (asumare a unor teze și a metodologiei pe de o parte, delimitare programatică pe de altă parte), fapt explicabil prin încercarea de aplicare a psihanalizei asupra imaginarului, operație prin care criticul român se înscrie în avangarda europeană a acestei direcții. Preocupat, ca și Bachelard, de o psihanaliză a imaginarului, Călinescu elaborează, cam în aceeași perioadă cu filosoful francez (chiar puțin mai înainte, căci *La Psychanalyse du feu*, prima lucrare din seria dedicată de Bachelard studierii imaginației materiale, a apărut în 1938), un sistem al „simbolurilor” constitutive pentru universul poeziei. Construcția călinesciană nu are rigoarea teoretică a sistemului bachelardian, ceea ce nu poate surprinde dacă avem în vedere repulsia față de orice sistem pe care Călinescu o împărtășește, pentru studiul poeziei, cu Croce. Intuiția criticului e însă, fatalmente, o intuiție intelectuală și ea conceptualizează universul poeziei apelând, printre altele (sub denumirea vagă și generală de „simboluri” pe care criticul le deosebește de temele tratate în alt capitol), și la constituenții imaginației materiale, care vor deveni obiect de studiu în sistemul lui Bachelard (de aici categoria „neptunicului” și, până la un punct, cea a „uranicului”, în măsura în care îl asociem aerului).

¹⁴ Capitolul vădește, într-adevăr, neaderența lui Călinescu la critica formei, pe care o practică nu din convingere, ci din dorința de a realiza o lucrare de „critică totală”, cercetind obiectul, succesiv, din unghiuri metodologice divergente (critică biografică, psihanaliza imaginarului, perspectivă comparatistă, critica formei etc.). Ambiția însumării perspectivelor metodologice, unificate prin ipoteza critică pe care trebuie să o argumenteze, e contrară, la Călinescu, de aspectul ludic pe care-l ia întreaga operație (un fel de joc cu măști critice) în momentele cînd unghiul metodologic nu convine, temperamental, criticului.

IV. CRITICA FORMEI ȘI A CONFIGURAȚIEI

1. G. IBRĂILEANU

Preocupări față de Eminescu au arătat și simboలిști români. De altfel teoreticianul mișcării, Ovid Densusianu, a colaborat o vreme la *Sămănătorul*, dar prezența lui la această revistă nu trebuie socotită drept un indiciu al directivei sale spirituale. Țăranul, care interesează atât de aproape pe semănătoriști, a preocupat și pe Densusianu, ale cărui studii dovedesc o cunoaștere adîncă a vieții țărănești. În domeniul literaturii însă exigențele sale spirituale nu se puteau satisface în sfera semănătoristă; el cere o poezie a sensibilităților evolute, cere forme noi de poezie, în care să se exprime viața modernă, viața nouă. Codrul scitic cu misterele lui pline de poezie, trebuia să facă loc orașului tentacular al epocii moderne.

Dar simboలిști se găseau într-o situație delicată față de poet. Era în primul rînd ieșirea plină de invidie a lui Macedonski, care nu-și putuse împiedeca exultarea răutăcioasă la știrea că poetul a-nnebunit; era, în rîndul al doilea, atitudinea ostilă a lui Aron Densusianu față de poet, atitudine care însemnează foarte mult pentru devotamentul filial al lui Ovid Densusianu.

Viața Nouă, revista noului curent simbolist, apare în 1905 sub conducerea acestuia. În paginile noii publicații Eminescu ocupă un loc destul de modest. Densusianu își definise atitudinea însă de mai înainte, în articolul *Critică literară. Poezia română în secolul al XIX-lea* publicat în *Noua Revistă Română* din 1901¹. Lirismului filosofic al lui Eminescu i se descopăr precedente în poezia modestă a unui Barbu Paris Momuleanu sau Grigore Alexandrescu, care erau însă departe de a fi atins adîncimea autorului *Luceafărului*. Eminescu nu îmbogățește literatura cu idei noi: unele din ideile din poezia sa le întîlnim la scriitori contemporani, la un Mihail Zamfirescu bunăoară. Nou însă, neegalat de nici unul dintre poeții români, este el în expresiunea acestor idei. Pesimismul său, care cunoaște puncte de sprijin în filosofia lui Schopenhauer, este în primul rînd temperamental. Pe latura aceasta el era sortit să creeze o școală poetică și să justifice anumite condamnări, deoarece pesimismul rămîne o filosofie bolnavă. Densusianu distinge două categorii de pesimiști: activi și pasivi. Cei dintîi văd răul, îl analizează și îl combat. Prin lupta lor contra răului ei sînt de preferat chiar optimiștilor, care cred că toate sînt bune: „optimistul este omul momentului, oportunistul fericit de tot ce i se dă

și primește, leneșul intelectual, mandarinul mulțumit“. Pesimistul pasiv nu reacționează față de mizeriile vieții, deoarece nu crede cu puțință îndreptarea. Un astfel de pesimist este Eminescu și din această pricină „filosofia lui era desigur condamnată, mai ales pentru că era îmbrăcată în haina tentatoare a poeziei“. Revizuiindu-i aprecierile artistice, Ovid Densusianu aruncă asupra poeziei eminesciene aceeași condamnare morală pe care o aruncase mai înainte tatăl său.

Densusianu este convins că poetul a cerut prea mult de la viață ca să i se poată da tot ce cere și că amărăciunea lui este o urmare a acestei neconcordanțe între năzuințe și realizări: „Lirica lui Eminescu nu mai este expansiunea omului fericit, ci suspinul unui suflet care a visat mai mult decât a putut întâlni pe lume și s-a înălțat prea sus pentru ca să nu se întoarcă amărît la ceea ce-l lega de pământ. El a văzut prea departe pentru ca să se poată înșela cu aparența și și-a cunoscut prea bine sufletul pentru ca să nu înțeleagă cît de mult se îndepărta de cei care priveau viața ca o fermecătoare feerie. Cînd a simțit că nimic nu-l mai putea încînta și că mintea lui se desfăcea tot mai mult de ceea ce-l înconjură, a căutat o mîngiere în poezie și a plîns pentru ca să-și aducă aminte că trăiește“.

Consolarea n-a găsit-o poetul nici în iubire. În femeii el a descoperit mai mult un chip de marmură și un suflet de demon și se revoltă împotriva lui însuși că a putut poetiza o astfel de ființă. Erotica eminesciană este senzuală, un joc de instincte.

Sentimentul erotic în poezia lui nu-și asociază un sentiment puternic al naturii. Totul este mic: și iubirea și natura în care se încadrează iubirea, și totul te face să te gîndești nu la un mare poet, ci la un școlar sentimental în vacanță. Viața toată nu este pentru poet decât un lanț de amăgiri și de basme. Societatea, așa cum era făcută, nu-i putea inspira idei senine, nici nu-i putea odihni spiritul. Sub raportul acesta, distanța între el și înaintașii lui este măsurată de distanța dintre „progenitura de origine romană“ a lui Eminescu și „latina gîntă e regină“ a lui Alecsandri: este distanța de la odă la satiră.

În această atmosferă, era firesc lucru ca opera lui Eminescu să nu fie obiectul unor cercetări amănunțite. Atunci cînd Densusianu revine la poet, în coloanele revistei *Viața Nouă*, el o face fie spre a sublinia punctele de diferență dintre acesta și junimiști, fie spre a pune în lumină unele scăderi de versificație în opera eminesciană. În această ultimă categorie se fixează articolul său despre *Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare*, apărut în *Viața Nouă* din 1908. Poetul este socotit lipsit de simț pentru armonia internă a versului, încărcat de adevărate monstruoziități ritmice. Iar cu amintiri despre Eminescu ca acelea pe care le publica, după relatările unui cunoscut, Vasile Vircol sau cu studii de felul celor pe care le publica Mihail Galiță, cercetările în legătură cu viața sau opera poetului nu erau în progres.

Din rîndurile simbolistilor avea să se ridice însă Caracostea, al cărui interes pentru opera lui Eminescu se afirmă prima dată în coloanele revistei *Viața nouă*. Studiile sale, care se desfășoară la început pe linia interpretării genetice, aveau să ajungă în cele din urmă să-ntemeieze cercetarea literară pe psihologia configurației. Opera lui Eminescu avea să fie adîncită în structura ei organică, un tot ce nu se poate diviza, ale cărei valori pot fi captate prin analiza expresiei. Lingvistica era chemată așadar să contribuie la explicarea operei de artă și, pentru că autorul dădea atenția cuvenită elementelor formale, printre care sunetul, critica sa a căpătat denumirea de critică fonetică, fonologică sau formală. Este o denumire improprie, care nu prinde decât aspecte izolate dintr-o concepție mult mai complexă.

Ca să ne dăm mai bine seama de faptul acesta, vom stărui o clipă asupra criticii literare formaliste, după care vom nota în treacăt ceea ce ni s-a dat înainte de Caracostea, în domeniul analizei formale a operei lui Eminescu.

Există o literatură a formelor și o critică întemeiată la început pe aceasta, dar depășind-o cu vremea și aplicîndu-se întregii poezii. Originile îndepărtate ale ei trebuiesc căutate în literatura prețioasă a secolului al XVI-lea și al XVII-lea, în eufuismul englez din epoca reginei Elisabeta și mai cu seamă în culteranismul spaniol al lui Gongora². Opera acestuia, *Las Soledades*, care a creat un curent puternic în literatura spaniolă, se caracterizează printr-un stil afectat, cu inversiuni violente și metafore exagerate, în mijlocul cărora sentimentul dispărea, ideea se pierdea și cuvîntul singur rămînea și suna. Dar poezia aceasta încărcată de obscurități avea totuși unele calități prin care atrăgea. Era o poezie a sunetelor, care căpătau un sens nu din sensul limitat al unui cuvînt, ci din sensul general al operei. Ideea avea să fie reluată tîrziu și, sub influența esteticii simboliste, avea să fie dusă la ultimele ei concluziuni în literatura rusă, care a dat naștere unei școli a artei pure. Se poate considera ca inițiator al acestei mișcări poetice Khlebnikov, care vorbește despre „cuvîntul pur“ în poezie, *samobytnoe slovo*. Ceea ce trebuia să cultive scriitorul nu mai era cuvîntul cu existența lui complexă, cu valorile lui intelectuale sau afective; arta literară nu avea nevoie decât de cuvîntul vidat de orice conținut intelectual. Acestei direcțiuni în poezie îi corespunde o critică literară pentru care studiul formei constituie metoda de cercetare. Direcția a căpătat denumirea de formalism³. În vederile ei, forma unei poezii nu este decât traducerea fondului în materia sensibilă și înnoirile la care este supusă o literatură în dezvoltarea sa sînt în primul rînd înnoiri ale procedeelelor tehnice. Cercetarea trebuie să se aplice așadar exclusiv procedeelelor tehnice. Se menționează în sensul acesta un studiu închinat în mod special sunetului poetic, studiu datorit lui Ossip Brik și intitulat *Despre repetițiile fonice*. Majoritatea lucrărilor create de școala formalistă sînt închinată stilului. S-au alcătuit vocabulare ale poezilor, cataloage ale formelor metrice ale unei

epoci; s-a cercetat sintaxa poetică, lexicul, eufonia și s-a recurs adeseori la aparatele laboratorului de fonetică spre a verifica sau preciza intuiții. În genul acesta este lucrat bunăoară studiul lui Vinogradov despre Gogol. Aplicându-se în domeniul literaturii comparate, studiul avea să ducă la formalismul comparat, ilustrat prin lucrarea lui Jirumski asupra lui Byron și Pușchin, în care raportul dintre cei doi poeți este urmărit pe calea tehnicii versului și a stilului.

Izolarea în care Rusia s-a aflat în timpul din urmă a făcut ca școala formalistă rusă să nu influențeze asupra metodelor de cercetare literară practicate în alte țări, în măsura în care ar fi fost de așteptat⁴. Motivarea psihologică a apariției ei se găsea însă și aiurea: necesitatea de a da un suport științific judecății artistice. În fața dogmatismului și impresionismului european, criticii ruși, după ce au trecut de faza interpretării sociologice a operei de artă, au pornit în căutarea unei metode de cercetare care să construiască judecata estetică pe un teren mai consistent, la adăpost de capriciile intuițiilor subiective. În toată această întreprindere ei au pus la contribuție experiența poetică a simbolismului, grație căreia s-a ajuns la o înțelegere mai adâncă a factorilor muzicali ai poeziei.

De altfel la data la care lucrurile acestea erau discutate pe larg în Rusia cercetarea literară își primenise concepțiile și metodele și în alte părți. Studiul versului fusese așezat pe alte temelii în Occident, de Becq de Fouquières în Franța și de Sievers în Germania. Exploatând idei schițate anterior, Gerber avea să formuleze concepția sa despre limbă ca operă de artă într-o lucrare publicată încă din 1871; Charles Bally avea să renoveze concepția despre stil, pe care avea să-l arate dependent într-o largă măsură de factorii afectivi, iar psihologia configurației, Gestaltpsychologie, deschizând căi noi în cercetarea vieții sufletești, deschidea în același timp noi perspective și cercetării literare. În urma unui studiu închinat limbii ca artă, am avut studii despre arta cuvântului. Oskar Walzel concentra în 1926 o seamă din studiile sale anterioare sub titlul *Das Wortkunstwerk*. Și tot el indica în *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923) căi noi în cercetarea operei literare⁵.

În știința română, studiile în legătură cu forma ca expresie organică a operei de artă sînt foarte reduse și foarte tîrzii. Aspecte parțiale ale problemei au fost semnalate încă de mai înainte. Asupra acestora a insistat Caracostea în lucrarea sa *Artă cuvîntului la Eminescu*, cu care ne vom ocupa în lecțiile viitoare. Puține sînt datele care se pot adăuga la cele concentrate de dînsul în acest studiu. În legătură cu fonetica expresivă se putea aminti bunăoară și articolul închinat de Heliade lui Iancu Văcărescu, în *Curierul Românesc* din 1830, articol care indică numai rudimentele problemei, dar căruia îi revine meritul de a fi deschizător de drumuri. Problema rimei, și a rimei lui Eminescu, îl preocupă și pe Hasdeu în poezia *Dumnezeu*, publicată în *Revista Nouă*, VII, p. 83—89 și în articolul *Răspunsul meu*

la revista *Viața*, apărut în aceeași revistă (VII, 164). Îndată după moartea poetului, un D. St. Vasiliu cerceta vocabularul lui Eminescu pe baza ediției Maiorescu și ajungea la concluzia că poetul a întrebuițat 2980 de cuvinte, între care substantivele erau cele mai numeroase, iar cel mai frecvent întrebuițat era substantivul *lume*, după care veneau verbul *a trece* și adjectivul *dulce*. Studiul lui Vasiliu, *Cuvintele și rimele din poezia lui Eminescu*, a fost publicat în ziarul *Românul*, de unde a fost reprodus în *Tribuna* de la Sibiu. O completare a acestei observații o aduce articolul „Luna” la Eminescu al lui Aurel Domșa. Articolul apărea de asemenea în *Tribuna* din 1890 și ajungea la concluzia că după substantivul *lume*, cel mai întrebuițat cuvînt în poezia lui Eminescu este substantivul *lună*. Preocupările acestea de natură strict lexicală aveau să se prelungească pînă în zilele noastre după formule statistice mecanizate, fără preocupări de integrare a cuvîntului în substanța stilistică a operei. Explicabile atunci cînd veneau din partea unor filologi care nu erau ținuți să sublinieze valorile artistice ale operei literare, ele rămîn fără justificare cînd vin din partea istoricilor literari, cărora nu le este îngăduit să colecteze în vocabularele lor cuvinte uscate, expurgate de viața artistică, așa cum un entomolog prinde cu acul muștele moarte în insectarul său.

Cel dintîi studiu, care pune analiza formei la Eminescu pe baze mai largi, este acela al lui Ibrăileanu: *Eminescu. Note asupra versului*, publicat în *Viața Românească*, și reprodus în volumul *Studii literare* din 1930.

Pentru Ibrăileanu, activitatea poetică a lui Eminescu se împarte în două mari epoci: cea dintîi merge de la 1870—1879, a doua se întinde între 1879—1883. Cea dintîi se caracterizează prin unele imperfecțiuni vizibile de formă și de versificație, cea de a doua se caracterizează prin perfecțiunea formală. Poeziile care aparțin primei faze aduc, pe plan social și filosofic, concluzii negative; dar negația nu este inițială și absolută, ea se impune în cele din urmă prin concurență cu afirmația. Acesta este cazul cu poezii ca *Epigonii*, în care este preamărit idealismul optimist al generației premergătoare și în care soluția pesimistă nu este acceptată în cele din urmă decît sub presiunea evidenței și cu regret. Pesimismul exagerat și retoric din *Mortua est* ezită între „a fi sau a nu fi”; în *Inger și Demon* avem o idealizare a revoluționarului optimist, care, este drept, descoperă la un moment dat zădărniciia luptei sale, dar care este împăcat înainte de moarte de apariția unui inger ce-i aduce balsamul iubirii. Și chiar *Împărat și proletar* este parțial optimistă, prin paginile ei admirabile de poezie revoluționară, care precede reflecțiile împăratului în legătură cu mizeria iremediabilă a lumii. Ceva asemănător se poate constata și în poeziile erotice din faza primă: cea mai mare parte dintr-însele sînt obiective, iar în erotica pur subiectivă cîntă adeseori iubirea fericită și numai rareori tristețea ușoară. În aceste poezii Eminescu apare îndrăgostit mai mult de iubire decît de femeie și în expresia

sentimentului său păstrează un caracter de generalitate care interzice orice identificare de personaje. În această epocă, sentimentul iubirii se întrepătrunde atât de puternic cu sentimentul naturii încât în anumite poezii ești în îndoielă care din aceste două realități a inspirat mai mult pe poet.

Poeziile din faza a doua aduc, în ordine filosofică și socială, eliminarea oricărei pendulări între bine și rău, sentimentele pesimiste fiind predominante în mod indiscutabil. Erotica din faza a doua este frământată și dureroasă, de analiză a vieții sufletești și de înlăturare a oricărei efuziuni sentimentale și dispersări în natură.

Stilistic, poeziile din prima epocă se caracterizează printr-o expresie colorată, *imagée*, pe când în faza a doua stilul devine simplu și direct, așa cum convine analizei psihologice. În epoca primă predomină fantezia romantică, în cea de a doua predomină sensibilitatea romantică. În această epocă sentimentul naturii nu mai concurează alte sentimente, natura se reduce la un cadru strict adecvat vieții prezentate în poezie. Și ca realizare picturală, poeziile din epoca a doua aduc mai multă disciplinare și fermitate în desen.

Deosebirea de fond între poeziile din epoca primă și cele din epoca a doua le corespunde și o deosebire de stil și de ritm. În linii generale, poeziile de efuziune sentimentală sînt scrise în ritm trohaic; cele elegiace, analitice, sînt scrise în ritm iambic. Excepțiile, precizează prudent Ibrăileanu din capul locului, confirmă regula, și o confirmă „în mod strălucit”. Singura poezie cu fond categoric elegiac din faza primă este *Departa sînt de tine* și aceasta este singura scrisă în ritm iambic dintre poeziile acelei epoci. Puținele poezii de fericire din faza a doua sînt la rîndul lor singurele scrise, în acea epocă, în ritm trohaic.

Dar „singurile” la Ibrăileanu nu însemnează chiar singurele; nici puține și nici puțin importante. Din epoca primă datează și *Strigoii*, *Melancolie* și *Împărat și proletar*. Cea dintîi este un poem funebru, a doua este o profundă elegie, a treia este „poate poezia cea mai pesimistă a lui Eminescu” și prin urmare ele toate trebuiau să fie scrise în ritm iambic. Vom remarca de pe acum atitudinea incertă a criticului. Ne amintim că poezia *Împărat și proletar* fusese citată mai înainte ca o poezie parțial optimistă prin paginile ei de preamărire a revoluției. Ea ajunge să fie considerată totuși ca expresia cea mai desăvîrșită a pesimismului eminescian, ceea ce însemnează că pesimismul poetului a atins treapta cea mai înaltă chiar de la începutul fazei prime, când Eminescu ar fi trebuit să ezite între afirmație și negație. Poezia a fost publicată în *Convorbiri Literare* din 1874, dar ea datează din epoca vieneză, de pe la sfîrșitul anului 1871. Urmează de aici că frumoasa împărțire a poeziei lui Eminescu în două epoci, una care merge pînă la 1879 și alta care se întinde de la 1879 pînă la 1883, este contrazisă prin manifestări poetice fundamentale.

Într-o situație ceva mai specială se afla poezia *Epigonii*: poezie pesimistă, spune Ibrăileanu și totuși scrisă în ritm trohaic. Explicația îi pare însă ușor de aflat: partea primă a poeziei eminesciene este o laudă la adresa poezilor anteriori și trebuia să fie scrisă în vers trohaic; era imposibil ca, în momentul cînd poetul trecea la condamnarea contemporanilor săi, să schimbe ritmul. Observația criticului are meritul că pune în lumină un fapt care nu se împacă decît într-o măsură cu totul redusă cu tema fundamentală a studiului: aceeași formă de ritm poate exprima sentimente contrarii, ceea ce însemnează că factorul care determină ritmul nu trebuie căutat în formele vieții afective, ci în altă parte. Ibrăileanu se crede însă îndreptățit să treacă peste cazurile acestea, pe care le consideră drept excepții necesare confirmării regulii, și să ajungă la o concluzie asupra căreia vom stăruia în continuare. Și totuși el însuși nu poate să nu releve în altă parte faptul că aceeași formă ritmică poate exprima idei opuse.

În faza a doua, cînd poetul este copleșit de pesimism, preponderența indiscutabilă o are iambul; treizeci de poezii din această epocă sînt scrise în metru iambic și numai nouă sînt trohaice. Este drept, dintre aceste nouă fac parte și *Scrisorile*, a căror notă fundamentală este pesimistă, dar care prin vehemența lor aduc ceva viu, de afirmare a vieții. În *Scrisori* nu este plîngere sau deznădejde decît foarte rar; iar unele pasaje descriptive, evocarea adolescenței sau a amorului medieval, sînt elemente direct „trohaice” adică optimiste. Explicații asemănătoare se găsesc și pentru poezia satirică *Criticilor mei* și pentru *Glossa*, o satiră și aceasta, după părerea lui Ibrăileanu: ambele sînt trohaice, deși ambele ar trebui să fie iambice. La fel este explicată și *Diana*, poezie scrisă în metru iambic, deși după natura sentimentelor ar trebui să fie trohaică.

În baza acestor constatări Ibrăileanu ajunge la o caracterizare a celor două forme de vers, pe care socotim necesar s-o semnalăm aici: troheul, mai simplu, mai repede, exprimă la Eminescu stările de suflet optimiste, romantic idealiste, în versuri în care se afirmă viața; iambul, mai grav, mai încet, este indicat să exprime pesimismul, deprimarea, analiza.

Recurgerea la una sau la alta din aceste două forme metrice traduce o anumită factură sufletească și caracterizează o anumită fază din evoluția poetului. Analiza versului era astfel chemată să dea indicii de natură biografică.

Din felul cum pune Ibrăileanu problema rezultă concepția lui despre natura poeziei. Într-adevăr el vorbește de adecvarea ritmului la idee, este convins de adecvarea perfectă a formei la fond, ceea ce arată seriozitatea și sinceritatea inspirației și creației lui poetice.

De altfel această adecvare a formei la fond se traduce la Eminescu și în alte chipuri. În primul rînd, măsura versului: cu cît fondul este mai complicat, cu atît versul este mai lung. Simplitatea gravă și minoră a sentimentului în *Mai am un singur dor*, oboseala și deta-

șarea de viață din această poezie, se exprimă în versuri iambice de șase silabe. Versul lung ar fi cu totul nepotrivit pentru astfel de poezii cu fond simplu, deoarece un astfel de vers însemnează „literatură“, „retorică“. O altă modalitate de adaptare a formei la fond este alternarea versurilor de măsuri deosebite, ca în *Pe lângă plopii fără soț*, sau de forme ritmice diferite, ca în *Mai am un singur dor* sau în *Sara pe deal*.

Un element esențial în expresivitatea versului lui Eminescu îi pare lui Ibrăileanu că este prezența accentelor principale, raportul și poziția lor față de accentele secundare. Versurile par a sui pe iamb și a coborî pe trohei.

Rima formează obiectul unei cercetări foarte atente. Frecvența și desăvârșirea ei este considerată caracteristică fazei a doua, de maturitate artistică, a poetului. Anumite observațiuni pe care le face criticul în ordinea aceasta se impune să fie urmărite de aproape, deoarece ele subliniază date certe din poezia eminesciană. În faza primă rima este înlocuită uneori cu asonanța: *crînguri* — *singuri*. Adeseori asonanța este numai aparentă, ea apare astfel numai dacă avem în vedere limba literară. Eminescu are însă rima dialectală, moldovenească; pentru el *crînguri* rimează cu *singuri*, care moldovenește se pronunță *sînguri*. Eliminarea asonanțelor sau rimelor dialectale însemnează un progres artistic al poetului. În poezia lui rima ajunge cu vremea un obiect de lux, ea trebuie să fie prin ea însăși un element estetic al poeziei. Reliefarea ei se realizează prin împerecherea de cuvinte și de noțiuni cât mai deosebite, dar meritul cel mai mare este că dă impresia de necesitate: *recunoască-l—dascăl* puteau fi rimate de oricine; dar nu oricine putea să dea impresia că această rimă era necesară în acel moment poetic.

În domeniul rimei, se poate spune că Eminescu proceda intenționat, că rima nu apărea spontan ci că adesea el construia versuri numai spre a valorifica o pereche de rime. Un exemplu strălucit pentru această idee, care contrazice întreaga teorie despre creațiunea artistică la Eminescu așa cum o imagina Călinescu, dar care merge în sensul în care imagina procesul acesta N. Iorga, îl vede Ibrăileanu în versurile:

După vremuri mulți veniră, începînd cu acel oaspe
Ce din veci se pomenește, cu Dariu al lui Istaspe.

Ceea ce caracterizează însă pe Eminescu este faptul că, oricît versul ar fi fost construit spre a pune în lumină noutatea rimei, el dă totuși impresia de ceva natural, de ceva în care nimic n-a fost căutat. Se remarcă totodată că distribuirea rimelor se face după fondul sentimental al poeziei. Astfel în elegii avem rima normală și numai foarte rareori rima de lux. Stilul simplu al elegiei nu îngăduia rima strălucitoare, după cum ea era împiedecată de orice poezie intimă, discretă.

Analizînd pe vremuri poezia *Pe lângă plopii fără soț*, criticul pusese în lumină mijloacele simple de expresie ale poetului, precum și ideile simple, banale chiar, pe care le dezvolta. Partea întâia picta imaginea cunoscută a tînărului romantic, timid și modest. Partea a doua aducea în scenă pe supraom, un Hyperion mai mîndru decît acela din *Luceafărul*, un grandoman. Partea primă aducea fraze curente, simple, ușor de înțeles. Partea a doua aduce fraza lungă, complicată, de o structură savantă și ferecată pînă la obscuritate. Completînd datele anterioare Ibrăileanu face observația că rima este într-o concordanță perfectă cu fondul și stilul poeziei: în partea primă poetul nu este numai banal, el atinge culmea banalității: în trei strofe de-a rîndul, rima lui se întemeiază pe forme verbale: *strălucea-înțelegea*. O singură rimă mai rară ne întîmpină aici: *fără soț — toți*. Relieful ei se datorează aspectului moldovenesc al cuvîntului și ea subliniază singurul moment mai pitoresc și mai concret din primele strofe. În partea a doua însă nu ne mai întîmpină nici o rimă banală, deoarece strofele au un alt fond și un alt stil: reacția mîndră a lui Hyperion față de umilirea anterioară se traduce prin excepționalul formei.

Vehementa diatribă împotriva liberalilor din *Scrisoarea III* însemnează cea mai bogată concentrare de rime frumoase din poezia lui Eminescu. Faptul acesta nu este ceva întîmplător. Ca ornament al formei, rima este distribuită de Eminescu ca și celelalte elemente. *Scrisorile* cereau pretutindeni o formă ornată: o cereau în pasajele descriptive, epice, în scene de amor romantic, deoarece descrierea, epopeea și amorul romantic impun stilul ornat; o cereau încă și în pasajele în care erau dezbătute probleme filosofice sau sociologice: prozaice prin fondul lor, pasajele acestea nu puteau fi poetizate decît recurgînd la o coloare puternică, la imagini și epitete alese. Momentul cel mai prozaic din *Scrisori* este incontestabil acela în care poetul se luptă cu liberalii. Pentru ca el să poată fi convertit în poezie era nevoie de coloare puternică și Eminescu aduce aici expresii rare, teribile, „insulte geniale“ și o adevărată risipă de rime de lux, deoarece „versul, ca vers, n-are alt ornament decît rima“.

Deznădăjduirea cea mai adîncă se exprimă la Eminescu în versurile iambice cu rimă masculină, versuri care îi par lui Ibrăileanu „mai iambice“ decît oricare altele. Calitatea sentimentului impune așadar nu numai forma versului, ea determină chiar structura rimei.

Poziția rimă fiind indicată să sublinieze în mod particular expresivitatea, Eminescu așează aici, în măsura în care faptul este îngăduit de sintaxă, de măsură, de ritm, cuvîntul esențial al versului. El caută în același timp ca, prin sonoritatea cuvîntului rimă, să exprime ideea, cuvîntul nu este un simplu semn al ideii, ci „seamănă“ cu ideea prin sonoritate. Așezate în rimă, *ropot* și *clopot* sînt evocatoare nu numai prin poziția lor, ci și prin sonoritatea lor și prin coeficientul pe care îl capătă unul de la altul. Același lucru cu cuvîntul *berbanți*: trîm-

bițată de poziția rimă și pregătită de rima pereche *lanț*, sonoritatea cuvîntului corespunde cu înțelesul ei.

Preocupat astfel să surprindă concordanța între sonoritatea expresiei și ideea exprimată, Ibrăileanu se îndrumază pe calea analizei acustice. Pictarea ideii prin sunete îi pare că se realizează într-un prim stadiu în forme ca homericul *Vrekekekex-coax-coax* sau macedonskianul *legînd ani vani d-ani vani*. Este un procedeu neartistic ce se caracterizează în prima formă prin introducerea în limbă a unor sunete din natură, iar în forma a doua printr-o imitare copilărească a naturii, ducînd la rezultate comice. Un procedeu superior este acela care aduce expresia firească, cerută de înțeles și de logica frazei, și în care sonoritățile ajută numai înțelesul. Ele nu se impun prin ostentație, ci sînt scoase la iveală numai prin analiză: nu sînt căutate de scriitor, ci aduse de muzica din sufletul lui. Cînd, la Eminescu, aceste sonorități sînt căutate conștient (*horum, harum — nervum rerum gerendarum*), procedeul rămîne totuși în marginile estetice cele mai riguroase.

Prin muzica lor rimele ajută la impresia totală, difuză, a unei poezii. În poezia *Mai am un singur dor*, majoritatea rimelor conțin nazalele *n* și *m*, consoanele cele mai muzicale ale limbii, crede Ibrăileanu, pentru că sînt singurele care, după părerea sa, „sună metalic”. Prin sonoritatea și frecvența lor rimele ce conțin aceste sunete dau poeziei un acompaniament muzical. De altfel relieful acustic al versului nu este determinat numai de poziția în rime a consoanelor amintite, ci și de combinațiile acustice ale lor și de poziția pe care ele o ocupă de asemenea în cuprinsul versului. Într-o parte sunetul *r* redă senzația acustică a zgomotului apei lunecînd peste pietre; într-altă parte, *l* pictează liniștea nopții; *a* lărgeste orizontul; *i* și *e* realizează un pointilism vocalic, indicat să redea licărirea stelelor. Într-un vers, sunetul clopotului este sugerat discret prin lungimea versului, prin ritm, prin vocalele *a* și *o*, prin sonoritatea specială a cuvîntului *aramă*. Sunetele ilustrează ideea în cunoscutele versuri:

În vestmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec
Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec.

Ideile exprimate aici, *somnoros* și *glăsuiește ca popii*, sînt întărite de sonoritățile *bondar*, *rotund*, prin rima *pîntec — cîntec*, prin revenirea frecventă a vocalei *o* în cuvintele neutre și în cele sonore.

Sînt cazuri cînd sunetul nu pictează ideea ci este el însuși evocat. În versurile:

Îngînat de glas de ape
Cînt-un corn cu-nduioșare,

poetul recurge la o noțiune morală, *înduioșare*. În realitate, cuvîntul este un epitet care redă o senzație acustică, el devine în versul lui Eminescu un „epitet auditiv”.

Concordanța între sonoritate și ideea poetică este una dintre trăsăturile stilului eminescian. Ea nu poate fi prinsă decît în straturile din afară ale expresiei poetice. Esențiale sînt însă corespondențele ascunse, fine, pe care spiritul nostru nu le poate capta: ele contribuie permanent la frumusețea și la puterea de sugestie a unei adevărate poezii.

Rolul determinant în această ordine îl are fondul poeziei: mijloacele de expresie poetică sînt în funcție de el, variază după el. În sensul acesta, o poezie ca *Dorința* poate fi calificată drept un lied, pe cînd *Scrisoarea III* ne apare ca o simfonie. Aceste mijloace de expresie sînt multiple: cezura a versului, lexic, acustică. În *Scrisoarea III* spre exemplu, numărul și dispoziția cezurilor sînt determinate de sensul versului. Atmosfera exotică a poeziei este realizată prin numele proprii, în primul rînd prin cele așezate în rimă. Descrierea luptei de la Rovine se face în sonorități puternice, cu acumulare de armonii imitative. Liniștea care urmează după luptă este exprimată prin sonoritatea anumitor cuvinte, *falnic*, *armia*, — a căror expresivitate este provocată de sunetul *a* lungit prin accent și prin vecinătatea consoanelor metalice (*m*, *n*) în combinație cu alte sunete. Liniștea nopții este descrisă în fraze de o amploare excepțională, evocînd întinderea nemărginită a asfințitului. Iar atacul împotriva liberalilor se consumă în sunete puternice, în rime sonore și culminează în epitetul *saltimbancii*, un instrument metalic în care se concentrează insulta supremă adusă oamenilor zilei. În desfășurarea ei, poezia dă uneori impresia unei orchestre care funcționează în plin, iar alteori a unui instrument izolat, un solo, un moment de odihnă în abundența orchestrației.

O altă problemă care preocupă pe Ibrăileanu este aceea a expresiilor concentrative, acele expresii care, în contact cu altele, explodează în sufletul cititorului „și degajează întreg conținutul lor în înțelesuri și de intenții”. O expresie de acest gen este bunăoară cuvîntul *noroc*, care are la Eminescu uneori sensul unei fericiri patetice, ținînd pe cel ce o posedă într-o neconținută încordare dramatică.

Privit în liniile lui mari, articolul lui Ibrăileanu este un moment hotărîtor în critica literară aplicată poeziei lui Eminescu. Oricare ar fi rezervele pe care, luate izolat, afirmațiile sale le-ar îndreptăți, criticul așează studiul opereii eminesciene pe baze noi și îndrumă în același timp critica literară română într-o direcție diferită de cea urmată pînă atunci, apropiînd-o de cele mai subtile cuceriri ale criticii literare din Occident.

Este cu toate acestea un anumit aspect prin care Ibrăileanu se leagă de vechea concepție: separația categorică a fondului de formă, convingerea că opera literară prezintă o dublă existență, una spirituală și alta materială. Pe latura aceasta criticul de la Iași, care accen-

tuase pe vremuri valorile sociale ale operei de artă, rămîne atașat de direcția anterioară a gândirii critice: critic al conținutului, socialistul și poporanistul de la *Evenimentul literar* și de la *Viața Românească* a împiedecat pe Ibrăileanu de a deveni, în partea finală a activității sale, un partizan integral al criticii formaliste. În concepția sa analiza formei este numai un aspect parțial al analizei literare.

Titlul articolului subliniază caracterul său. Nu avem într-adevăr a face cu un studiu încheiat solid în jurul unor principii precis formulate, ci mai degrabă cu o serie de observații, de note, izolate. Analiza sa formală nu se întemeiază pe toate funcțiunile gramaticale, ceea ce însemnează că impresia nu se corectează printr-o verificare multiplă. Formalismul lui Ibrăileanu, întemeiat într-o largă măsură pe impresia acustică, poate fi definit pe o anumită linie drept un impresionism acustic. Într-adevăr, ce poate fi mai caracteristic decât faptul că pentru dînsul consoanele nazale, considerate în general drept sunete moi, sînt socotite totuși drept sonorități metalice? Nedecisă este de asemenea atitudinea criticului în ceea ce privește valoarea impresivă a sunetului. În anumite momente dînsul este convins că sunetele pot exprima, prin calitățile lor proprii și fără raportare la sensul noțional sau afectiv al cuvîntului, anumite idei sau sentimente. În alte împrejurări atitudinea este diferită, valoarea expresivă a sunetului este văzută în dependență de sensul cuvîntului. Ibrăileanu a pornit în studiul său de la o lucrare celebră, de la tratatul lui Grammont despre versul francez⁶. Acesta studia în amănunt toate mijloacele impresive ale versului francez și acorda o mare atenție factorului acustic, pe care îl vedea însă întotdeauna dependent de sensul cuvîntului sau al expresiei.

Prin caracterul relativ impresionist al analizei sale acustice Ibrăileanu amintește pînă la un punct practica simbolistă. Către symbolism se îndreaptă el și printr-o altă trăsătură a criticii sale, prin instrumentalism. Am văzut că felul cum era înfățișată *Scrisoarea III* aducea în discuție ideea de „orchestră”, de „solo”. Prin astfel de afirmații Ibrăileanu îndreptățește raportarea la concepția critică a lui Renée Ghil, teoreticianul instrumentalismului în cadrul symbolismului francez. Evident, nu poate fi vorba de o corespondență a datelor de amănunt, ci numai de o întîlnire pe linia generală. Alții vor fi, în literatura română, instrumentalistii.

Remarcabil prin ținuta lui generală, studiul care ne-a preocupat este cu atît mai interesant cu cît vine din partea lui Ibrăileanu. El semnalează bogata experiență literară a criticului care, plecat de la critica socialistă, ancorează în cele din urmă în formalism. Ca să ajungă aici era nevoie de o adîncă meditare asupra textului poetic și Ibrăileanu, care între altele a dus o luptă acerbă în legătură cu anumite ediții ale lui Eminescu, îndeplinea din plin această condiție.

2. D. CARACOSTEA

Am amintit mai înainte că din rîndurile simbolistilor avea să se ridice între alții Caracostea, a cărui activitate de critic și de istoric literar avea să se dezvolte în izolarea și discreția ce caracterizează în general cercul științific al lui Densusianu. Într-adevăr, față de critica cu clopoței, cu interviuri însoțite de fotografii, cu saloane și ceaiuri patronate olimpic de barbișonul maestrului, Densusianu și cercul său aduc o notă discordantă, anacronică: gestul măsurat, cuvîntul îndelung meditat și o sinceritate în exprimarea părerilor de natură să creeze spații vide în jur. Aceasta este și poziția lui Caracostea în cultura noastră. Ne amintim ce spunea Lovinescu în legătură cu **activitatea de critic a lui Petre Carp**: marea greșală a aceluia era că a mers în contra curentului public, a opiniei comune⁷. Misiunea criticii ar fi fost așadar să-și însușească simpatiile sau antipatiile opiniei dominante și să caute să le justifice. Era, în ultimă analiză, un gen de adulare a acestei divinități miriapode care este opinia publică. Pentru Caracostea lucrurile stau cu totul altfel: opera literară trebuie adîncită în valoarea și semnificația expresiei sale pe de o parte, în procesul ei de creare pe de altă parte, iar analiza a ceea ce este, trebuie făcută „în numele a ceea ce trebuie să fie!”. Criticul nu se va conduce așadar după simpatiile cu obiective mișcătoare ale opiniei publice contemporane, el va lucra în numele unui ideal de artă și atitudinea lui față de opera literară va fi determinată de măsura în care această operă se supune imperativului estetic.

Eminescu este preocuparea de căpetenie de-a lungul întregii sale activități de critic și istoric literar. Nu era vorba numai de adîncirea operei literare, ci și de necesitatea de a crea o metodă de cercetare. Metodologia rămîne de altfel una din marile sale probleme și soluția ei o urmărește criticul sprijinit nu numai pe factorii invocați de cercetarea istorică și critica anterioară, ci și pe factori de ordin lingvistic. Cîteva precizări în ordinea aceasta sînt necesare spre a avea o mai potrivită înțelegere a felului său de a privi opera eminesciană.

În punctele ei de sosire critica lui Caracostea a fost caracterizată de unii drept critică fonetică; alții au numit-o fonologică, iar cei mai puțini formalistă. Nu vom insista aici asupra distincțiunii între noțiunile de fonetic și fonologic, distincțiune curentă astăzi în universitățile românești. Și nu vom insista nici asupra concepției de critică formalistă, cu care ne-am întîlnit de altfel în lecțiile noastre trecute. Nu vom insista asupra acestor lucruri deoarece ele nu prind decât aspecte parțiale ale sistemului critic al lui Caracostea, care, în trăsăturile sale fundamentale, este în strînsă dependență de psihologia structurii, de ceea ce se numește, cu termeni tehnici deveniți curenți, psihologie a configurației sau Gestaltpsychologie.

Cea dintii mărturie de interes pentru opera eminesciană pe care o semnalează este în legătură cu publicarea postumelor poetului. Ea este cuprinsă în articolul *Evoluționism estetic* publicat în *Viața Nouă* din 1909 și face parte dintr-un studiu închinat procesului de creațiune la Eminescu, studiu care nu avea să apară decât foarte târziu și sub un titlu diferit de cel anunțat la început.

Ineditele lui Eminescu, spune Caracostea în articol, au fost întâmpinate în chip diferit: unii au afirmat că ele pun în lumină un nou Eminescu, în timp ce alții au socotit publicarea lor drept o impietate, o profanare a memoriei poetului. Calea adevărată, mărturisește dînsul, se află la mijloc: opera inedită nu pune în circulație un Eminescu necunoscut, deoarece tot materialul cuprins într-însa se găsea în opera definitivă. Publicarea ei era însă binevenită, pentru că această operă ne poate servi drept document de cercetare, drept cale de pătrundere cît mai adînc în structura operei definitive. În general, critica literară se aplică operei de mare valoare artistică. Faptul acesta poate fi socotit ca ceva bun sau ceva rău. Limitîndu-și astfel domeniul de cercetare, critica literară nu va fi niciodată în stare să ne arate transformările unei concepții din clipa cînd se schițează pînă ce ajunge să se încorporeze într-o capodoperă. Și totuși, nimic mai important decît această urmărire a evoluției unei opere literare. Ce-am ști oare despre pămînt dacă am studia numai aspectul lui actual și nu i-am urmări evoluția în stratificările sale succesive? În ceea ce privește opera literară, evoluția creațiunii este un fenomen greu de urmărit, deoarece în această ordine lipsesc cele mai adeseori mărturiile în legătură cu creațiunea: pe cît de bogate sînt datele referitoare la viața scriitorilor, pe atît de sărace sînt cele ce privesc opera literară. Și apoi, chiar dacă în anumite cazuri mărturiile referitoare la operă nu ne lipsesc, ele trebuie privite în mod critic, în special atunci cînd izvorul lor este scriitorul respectiv: poezii comunică adevărul, incontestabil, dar adevărul lor, ceea ce însemnează un adevăr poetizat, în acord cu iubirea de „gest mareț“ a celor mai mulți dintr-înșii.

Ineditele lui Eminescu constituiau însă o mărturisire sinceră, care ne ajută să înțelegem pe poet *evolutiv*. Există o analiză a poeziei care se întemeiază pe gust: ea poate fi arbitrară, individuală; există o analiză minuțioasă orientată de criterii raționaliste: ea introduce în judecarea poeziei criterii străine de artă. Nici urmărirea operei pe cale evolutivă nu ne poate da proba estetică obiectivă, științifică; ea ne face să realizăm cu toate acestea o anumită disciplină, anumite garanții științifice. Aplicată operei poetice a lui Eminescu, metoda evolutivă ne va ajuta să înțelegem rostul modificărilor la care aceasta a fost supusă și să ne dăm astfel seama „de necesitatea, de legea la care s-a supus poetul în căutarea formei care să rămîie“.

Metoda evolutivă în studiul istoriei literare o aplicase în mod strălucit Brunetiere, care izbutise astfel să lărgească orizontul. Felul cum o concepuse și cum o aplicase criticul francez nu era însă rodnic

pentru estetica literară, disciplină care judecă opera ca o creațiune individuală, cu rosturile proprii în sine însăși. Brunetiere era preocupat de evoluția literaturii — a genurilor literare — de la operă la operă, de la scriitor la scriitor, de la epocă la epocă. Dar evoluția poate fi înțeleasă și în alt sens: nu urmărind o întreagă literatură sau părți importante dintr-însa, ci limitîndu-ne la o singură operă literară, care ar fi cercetată în formele succesive pe care le-a îmbrăcat pînă să ajungă treapta cea mai înaltă a perfecțiunii: „Această lipsă a sistemului evolutiv al lui F. Brunetiere“, mărturisește în încheiere criticul, „socotim că e înlăturată prin metoda citată mai sus, întrucît ea e menită să ne îngăduie a urmări treptele procesului evolutiv estetic nu între opere felurite, ci înlăuntrul aceleiași concepții“.

Articolul la care m-am raportat este caracteristic pentru întreaga activitate critică a lui Caracostea: preocuparea sa statornică este să găsească metoda de cercetare cea mai proprie literaturii: o metodă capabilă să ducă la stabilirea certitudinii în domeniul criticii literare. Scepticismul profosat aici nu va fi niciodată definitiv înlăturat, dar ancorarea, într-o epocă mai tîrzie, la critica expresiei, îl va atenua într-o mare măsură.

Repudiind critica impresionistă, — arbitrară și individuală, — lipsit de încredere în același timp în dogmatism, Caracostea se resimte în începuturile sale de influența aprigei polemici între dogmatismul și impresionismul francez, între Ferdinand Brunetiere pe de o parte și Jules Lemaitre și Anatole France pe de altă parte. Polemica aceasta, care a fost considerată prin importanța ei ca o nouă dispută între antici și moderni, a însuflețit atmosfera literară europeană din jurul anului 1900 și a avut un mare răsunet în lumea literelor. În cultura românească ea se poate urmări nu numai în adeziunea entuziastă la impresionism a unui Lovinescu, ci și în problemele ce se pun conștiinței critice a lui Caracostea. Și dacă acesta înclină totuși către evoluționism, faptul se explică prin necesitatea de a consolida prin factori istorici judecata estetică. Pentru că evoluție însemnează stabilire de raporturi între forme ce se succed în timp, iar noțiunile de raport și de timp definesc atitudinea istorică. Urmărind așadar evoluția către perfecțiunea artistică a operei literare, metoda pe care o propunea în 1909 Caracostea conjuga cercetarea istorică și cea critică. În spiritul ei opera literară trebuia să fie nu numai valorificată estetic, ci și explicată. Explicația se făcea de data aceasta genetic, urmărind procesul de naștere a ei.

Omul și opera se explică reciproc, dar pentru aceasta este necesară o pătrundere în straturile cele mai adînci ale vieții sufletești a creatorului. Problema aceasta o dezbată Caracostea într-un studiu aparte, intitulat *Personalitatea lui Eminescu* și publicat în 1926. Biografia unui scriitor, ne spune aici, interesează numai în măsura în care ea pune în lumină „felul statornic al poetului de a vibra în atîngere cu lumea, cutele adînci ale sufletului, personalitatea lui care-ți

dezvăluie, dincolo de mulțimea faptelor întâmplătoare și adesea contradictorii, unitatea profundă a firii“. Preocuparea principală este așadar să ajungi „la intuiția limpede a formei pe care o ia în poet o emoțiune ca să devie poezie“. Amănuntul biografic nu interesează prin urmare decât în măsura în care el poate da intuiția clară a personalității. Personalitatea se situează astfel între biografie și operă și se lămurește din controlul reciproc al acestora. Ea este factorul genetic primordial, „factorul către care converg toate amănuntele vieții, de aici pleacă laturile unghiului care cuprinde în o unitate largă întreaga creațiune a poetului: concepție, motive, limbă, stil, în ce au mai individual“.

Și criticul pornește de la definirea personalității poetului întemeindu-se în primul rând pe date de ordin biografic, pe care analiza operei urma să le verifice. În primul rând, Eminescu este un mare subiectiv. În creațiunea sa poetică pot fi distinși doi factori: unul intern, personalitatea, iar altul secundar și de natură externă, o întâmplare oarecare ce se valorifică prin amplificarea pe care i-o dă personalitatea. Ne aducem aminte de mărturisirea pictorului din *Cezara*⁸: „Am o inimă și o minte ciudată! Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit. O idee rămâne la mine zile întregi la suprafața minții nici mă atinge, nici mă interesează. Abia după multe zile ea pătrunde în fundul capului, și-atunci devine prin altele, ce le va fi găsim acolo, adâncă și înrădăcinată. Cezara... simțirile mele sînt tot astfel. Pot vedea un om căzut mort pe uliță și momentul întii nu-mi face nici o impresie... abia după ore reapare imaginea lui și încep a plînge... plîng mult și urma rămîne neștersă în inima mea.“ Raportîndu-se la mărturisirea aceasta, Dragomirescu se simțea în drept să facă afirmația că personalitatea artistică a poetului da directive personalității sale omenești. Pentru Caracostea, concluzia este cu mult mai simplă: în viața sufletească a poetului împrejurarea externă este ceva cu totul secundar și nu capătă un sens decât în măsura în care se dospește cu adîncul sufletului.

Există un anumit sistem critic, constată Caracostea, care tăgăduiește orice relațiune între viața scriitorului și opera lui. În cazul lui Eminescu s-a ajuns să se vorbească de o dublă personalitate, care ar putea explica activitatea îndrăjită a luptătorului politic pe de o parte, și pe cea pesimistă, negativistă, a poetului pe de altă parte. Între ele, nici o punte de legătură care să ne ușureze trecerea de la una la alta. Realitatea este însă alta: cazuri ca acesta nu arată lipsa de unitate a personalității, ci complexitatea sufletului omenească, străin cu desăvîrșire de spiritul geometric. Sentimentul, rațiunea și activitatea practică a individului nu se satisfac prin aceleași mijloace; diferitele domenii în care se manifestă spiritul presupun instrumente de cercetare adecvate. Pe calea aceasta contradicțiile încetează de a mai fi contradicții, ele devin ceea ce sînt în realitate: aspecte variate ale aceleiași realități.

Cel dintîi element biografic invocat pentru definirea personalității poetului este cel ereditar. Caracostea nu admite că poetul aducea germenii boalei în moștenirea lui părintească. Originea dinspre tată a familiei este greu de stabilit. Singurul criteriu ar fi cel etimologic: *Iminovici* amintește numiri ca *Imina* și *Iminogul* din Cîmpia Munteniei, ceea ce ne duce cu mintea către sud-dunăreanul *Emin*. Numele era turcesc, dar n-ar fi exclus ca el să indice la poetul nostru o origine macedoneană. Bunicul matern era român de la Hotin, iar bunica era fiica unei țărance române și a unui refugiat rus, Alexe Potlof. Tatăl era activ și violent, în timp ce mama se caracteriza prin religiozitate, hărnicie și resemnare. Era totuși capabilă de excese în iubire și în ură: „cînd iubea, iubea; cînd ura, ura“.

Al doilea factor determinant în trăsăturile personalității poetului este locul copilăriei. La Ipotești, poetul și-a putut hrăni fantezia în atmosfera poporană, ceea ce va fi de o importanță capitală în dezvoltarea ulterioară a lui.

Ereditatea și mediul în care s-a dezvoltat în prima parte a vieții au făcut dintr-însul un om de o vigoare fizică remarcabilă. Caracostea reproduce în această ordine portretul făcut de Anghel Demetrescu, care, după cum ne aducem aminte, nu iubea prea mult pe poet. Demetrescu nu se poate împiedica totuși să nu remarce sănătatea și frumusețea fizică a lui Eminescu, ochii lui mari de orient, încălcați de o privire dulce și melancolică, viața luxuriantă și rezistentă ce se afirma în orice mișcare. Notînd toate aceste trăsături, Caracostea observă că portretul fizic al poetului este în contradicție cu calitățile operei sale: cum putea un om atît de sănătos, care aspira din plin viața, să scrie poezii atît de deprimante? Contradicția aceasta ar părea că dă dreptate acelor critici care separă viața artistului de opera lui. Și totuși lucrurile nu stau așa.

Portretul moral este în concordanță cu cel fizic. Criticul reproduce în această ordine caracterizările lui Maiorescu, Slavici și Caragiale. Ceea ce trebuie să se rețină din portretul datorit lui Maiorescu este sublinierea nesațiului intelectual de care a dat dovadă poetul, iubirea lui dezinteresată pentru idei; la acestea se adaugă și grija permanentă de a păstra legătura cu viața, de a nu cădea în estetismul uscat, lipsit de orice punct de sprijin în disciplinele concrete. Maiorescu vorbea însă în numele unei anumite concepții filosofice, în spiritul căreia geniul se caracteriza prin liberarea de cerințele practice ale vieții și inteligenței și se putea ridica astfel la contemplarea protipurilor ideale. Astfel dacă poetul nu se simțea în largul său în societate, faptul nu trebuie explicat, așa cum făcea Maiorescu, prin conflictul dintre lumea ideală și viața comună, ci prin experiența proprie, care-l făcea să vadă nepotrivirea dintre el și lume. Același lucru cu caracterul de seninătate abstractă pe care Maiorescu îl descoperă poetului: pe cît de justă apare caracterizarea, pe atît de nepotrivită este explicarea ei. La Eminescu, seninătatea este liniștea cucerită cu mare

greutate la capătul unui zbucium adînc. Ea este asemenea cu roca rece din jurul unui vulcan, care, ca să se nască, a avut trebuință de zbuciumul și căldura lavei. Maiorescu însuși semnaleză indignarea vie cu care poetul întîmpină netrebnicia politică sau socială. Din acea indignare au luat naștere opere ca *Scrisoarea III* și *Doina*. Și cînd o parte din operă se explică prin marea tensiune a sentimentelor, să nu fie oare această explicație valabilă și pentru celelalte opere? Ceea ce a omis astfel Maiorescu în portretul său a fost tocmai trăsătura esențială pentru înțelegerea poetului: forma pe care o lua la el viața de sentiment.

Nesațiul intelectual al poetului îl sublinia și Ion Slavici în *Amințirile* sale. Dar Slavici este preocupat îndeosebi de aceste năzuințe intelectuale ale poetului, de preocupările sale sociale și mai cu seamă morale. El subliniază în același timp și aspectul interiorizat al vieții poetului, care nu se preocupa de lumea externă decît în măsura în care aceasta intra în cadentele vieții sale interioare. Și totuși poetul era un îndrăgostit de natură. Slavici notează această trăsătură în firea prietenului său, tăgăduită de critici ca Dragomirescu. El subliniază în același timp marele devotament al poetului pentru neamul său și iubirea nesfîrșită a lui pentru cei nenorociți. Disprețul, amărăciunea și revolta din poezia lui nu iau așadar naștere din mizantropie, ci ele izvorăsc dintr-o prea mare iubire de neamul omenesc. Dacă la toate acestea se adaugă și conștiința unei înalte valori, portretul moral al poetului începe să se contureze, punînd în lumină o mare putere de iubire pentru oameni, un imens zbucium interior și o permanentă năzuință de liberare prin înțelegere.

Înclinările moraliste ale lui Slavici l-au făcut să nu vadă la prietenul său una din trăsăturile sufletești cele mai caracteristice. Asemenea lui Maiorescu, el pledează pentru un Eminescu puțin supus ispitelor iubirii. Slavici merge pînă acolo încît vorbește de sobrietatea extraordinară, de asceză chiar. Iubirea pe care femeia i-o inspira poetului îi pare a fi totdeauna platonice și comparabilă cu sentimentul religios. De limitele acestea poetul n-ar fi trecut decît ademenit, cum a fost cazul cu Veronica Micle. Există însă anumite inconsecvențe în felul cum autorul prezintă pe Eminescu: un exemplu de cumpătare și viață morală pe de o parte, pornit din naștere spre excese pe de altă parte. Notînd aceste date contradictorii, Caracostea caută soluția momentelor dubioase în mărturii externe *Amințirilor* lui Slavici. Și pentru viața erotică manuscrisele poetului îi puneau la îndemînă mărturii indiscutabile ale unei excepționale senzualități.

Privirea cea mai adîncă în viața sufletească a poetului a fost aceea a lui Caragiale, căruia îi revine meritul de a fi pus în lumină formele zbuciumate pe care sentimentul iubirii le lua la Eminescu.

Ceea ce caracterizează astfel viața sufletească a poetului este intensitatea cu care ea este trăită, afirmarea ei absolută. În ordine intelectuală, în iubirea lui de neam, în iubirea pentru omenirea nenoro-

cită, în iubirea pentru femeie, el se arată pornit deopotrivă să depășească orice limită și orice convențiune. Linia vieții sale sufletești se desenează așadar unitar: ne găsim în prezența unui om stăpînit de setea nemărginită de afirmare a vieții sub toate aspectele ei. Cu termenul întrebuintat de Caracostea, trăsătura aceasta se cheamă „tendința către nemărginit” sau „setea de absolut”⁹. „O stare de suflet eminesciană, precizează în continuare criticul, izvorăște din un sentiment care s-a deslănțuit atît de viu, încît a vrut mai mult decît este rostul firesc al vieții să cuprindă. Vom conveni ușor că o fire astfel alcătuită, ciocnindu-se cu lumea, va găsi la capătul oricărei experiențe însăși hotarele vieții și prin aceasta va ancora la un sentiment de gol, de melancolie, de micime, de netemeinicie a întregii ființări.” Poetul a fost îndrăgostit de valorile vieții, în care a căutat „granitul absolutului; negăsindu-l, el a fost cuprins de amărăciune față de timpul său și din durere, sfîșiere și revoltă față de mărginirea ființei omenești, a tăgăduit...”. Aceasta este evoluția firească a unui sentiment eminescian și ea ne dă explicația a ceea ce ne apare discordant în activitatea sa: afirmarea ce caracterizează viața sa practică, negațiunea proprie operei poetice; o afirmare ce ia forme excesive și o negare care de asemenea ia forme excesive, izvorîte succesiv din sentimente ce depășesc linia medie și se ridică la patimă.

Prin afirmarea nesățioasă în toate direcțiile Eminescu traduce un anumit concept din filosofia lui Schopenhauer: setea de a fi, voința care este substratul oricărei existențe. Relația între acești doi termeni — afirmarea nesățioasă eminesciană, voința schopenhaueriană — nu îndreptățește pe cineva să creadă că poetul român și-a conturat formele vieții sale sufletești sub influența filosofului german. Eminescu n-a devenit ceea ce a fost din pricină că asupra lui s-a exercitat influența filosofiei pesimiste a lui Schopenhauer, ci el s-a îndreptat către acesta din pricina felului său de a fi: doctrina filosofului german, în concordanță cu experiența intens trăită a poetului, ajută numai pe acesta să-și lămurească propriul fel de a fi. Ca și filosoful, poetul era înclinat organic să deducă din suferința vieții nevoia de liberare prin negațiune, prin stingere.

Aceeași structură a personalității explică și înclinarea permanentă a lui Eminescu pentru filosofia orientală, în special pentru budism. În budism întîlnim el aceeași concepție, în spiritul căreia viața omenească este văzută într-o permanentă suferință, din care caută să se izbăvească prin nimicirea definitivă, prin dispariția în neantul etern. Patima, suferința și negația care au bîntuit cu tărie viața sufletească a poetului erau așadar actele ce călăuzeau gîndirea budistă, și Eminescu se simțea îndreptățit să afirme: „eu sînt budist”. Și el da o formulare lapidară idealului budist de mîntuire prin nimicire, într-un vers celebru:

Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă.
Iar izbăvirea prin înțelegerea nimicniciei vieții avea să puncteze culminarea unora din operele sale poetice.

În arta lui Eminescu avem o sinteză fericită a străvechiului fond poporan și a mișcării literare moderniste. Și Caracostea crede că înțelegerea lui deplină nu se poate realiza decît grupînd în jurul personalității sale întreaga cultură a lumii.

Ca și în domeniul gîndirii filosofice, Eminescu a ascultat de îndemnul firii sale în sfera influențelor literare. Romantic prin temperament, era firesc lucru ca el să se îndrepteze către romantici. „Am definit cîndva romantismul“ mărturisește criticul „tendința de a cere vieții altceva, mai mult decît ce este în rostul firesc să dea“. Năzuința către forme ce depășesc media comună este așadar o trăsătură proprie nu numai personalității lui Eminescu, ci psihologiei generale a romanticilor.

În afară de întîlnirea cu mișcarea romantică, se poate observa la Eminescu și influența poeziei poporane. Ea trecea însă dincolo de rosturile unei simple influențe și devenea pentru poet un mijloc de depășire a oricărei limite, de „dezmarginire“: prin rezonanța dată de viața generală a neamului, el năzuia să-și sporească simțirea proprie. În ordinea aceasta se poate admite o influență a concepției lui Schelling, pentru care arta trebuie să sugereze fiorul infinitului, deoarece frumosul nu este altceva decît infinitul realizat în forme finite.

Mînat de porniri excesive, era firesc lucru ca nimic din ceea ce constituie spiritul de ordine și de măsură să nu fie propriu poetului. Nu vom întîlni așadar în formele vieții sale sufletești nimic din echilibrul caracteristic spiritelor clasice.

Pe baza acestor date se putea lămuri mult discutata contradicție între Eminescu poetul și omul politic, între poetul pesimist și luptătorul politic optimist. Ca și poetul, scriitorul este mînat de aceeași sete de absolut. Orientată de un ideal infrangibil, activitatea politică a poetului avea să se izbească de micimea și cecitatea societății contemporane și să ancoreze în amărăciune și revoltă. Dar în timp ce năzuința către absolut a poetului se traducea în negațiune, aceeași năzuință ducea pe scriitorul politic la indignare, la critică, la revoltă. La recomandarea mijloacelor de asanare morală practicate de Vlad Tepeș. Și încheind studiul închinat personalității poetului, Caracostea se întreabă dacă în felul de a fi al acestuia nu dăinuiește ceva din natura excesivă a străbunilor traco-iliri, un fond anarhic pe care disciplina romană l-a stăpînit prin înțelegere și pe care arta l-a limpezit.

Studiul lui Caracostea însemnează incontestabil unul dintre cele mai adînci sondaje în viața sufletească a unui scriitor. Mărturiile concentrate și discutate în cuprinsul lui sînt grupate pe linii paralele și îndrumate toate în sensul de a sublinia aceleași caractere ale vieții spirituale a poetului: nesațiul vieții intelectuale, absolutul vieții afec-

tive, vehemența activității politice. Omul și poetul ne apar astfel ca o structură organică unitară, de o coincidență desăvîrșită de volum și de sens a manifestărilor.

Remarcabil prin noutatea interpretării și prin pregnanța cu care ideea este formulată, studiul reia unele idei pe care le-am întîlnit la anumiți cercetători anteriori, dar care, în interpretarea lui Caracostea, capătă un orizont nebănuit. Cea dintîi dintre acestea este definiția dată romantismului. Am văzut cu un alt prilej, atunci cînd am discutat pe Grama, că imaginea poetului romantic pe care învățatul călugăr de la Blaj o punea în circulație se întemeia pe constatări asemănătoare și pentru el un romantic era un spirit pornit către excese, un om care a cerut societății atît cît societatea nu putea să-i dea și care, ca urmare, a ajuns să constate golul sufletească al contemporanilor și să-și simtă sufletul încărcat de amărăciune. Un astfel de poet a cerut umil o vibrație sentimentală în acord cu vibrația sufletului său, dar în locul căldurii învăluitoare a afecțiunii a întîlnit rîsul uscat al necredinței. Aceasta era, într-adevăr, imaginea lui Byron. Am amintit faptul în trecut și revin asupra lui cu unicul scop de a sublinia o trăsătură de caracter comună poetului român și marelui romantic englez, fapt căruia noi îi atribuim o importanță cardinală în interpretarea poeziei eminesciene. Iată care sînt trăsăturile sub care Byron apare în tratate curente de istoria literaturii engleze: poetul „a cerut de la lume mai mult decît poate da lumea celor mai favorizați fii ai săi; a bătut pînă în fund din cupa ei de plăceri senzuale și și-a plătit pedeapsa în sațietatea inevitabilă. În același timp avea impulsuri nobile și era capabil de prietenii dezinteresate și de entuziasm generos“. (John Buchan, *A History of English Literature*, London, 1927). Același exces, care avea să se traducă în revoltă directă la unul sau să convertească revolta în negație la altul, pune în lumină fibra titaniană comună celor doi poeți.

De un larg orizont, studiul trădează totuși unele preferințe pentru idei sortite unei eterne drapări în ipotetic. Mă raportez în ordinea aceasta la ceea ce ni se spune în legătură cu originea poetului; lipsa de precizie a informației nu împiedică totuși pe autor să pară a manifesta anumite înclinări pentru explicarea operei prin caracterele rasei autorului. Ideea este, după cum știm, veche; ea căpătase în timpurile noi un teoretician strălucit în Taine, se prelungea prin evoluționismul lui Brunetiére și asalta astfel cultura română de pe planuri multiple. Caracostea se resimte de influența ei de atunci cînd își pune întrebarea dacă nu cumva în formele pe care le îmbracă viața sufletească a lui Eminescu nu se oglindesc pornirile excesive ale traco-ilirilor, excese stăpînite însă prin disciplină romană. Ipotețicul Emin, străbunul Eminovicilor, pare a se spăla astfel de incertitudinile etnice în care plutise o vreme; el nu mai era turc, ci traco-ilir. Îndoielii profesorului Caracostea sîntem ispitiți să-i dăm o soluție care, în ultimă analiză, ar putea fi de acord cu vederile criticului. Astfel ar

trebui să admitem că acești traco-irili trăiau într-un sat ruteano-român și puteau fi urmăriți acolo pînă în 1736, timp suficient, afirmă Caracostea, ca ei să se fi pătruns adînc de viața românească. Ca să se pătrundă de viața românească, tracii din satul Călineștii lui Cuparencu trebuiau să fi fost la origine altceva decît români, să fi fost ruteni. Și cînd atît de numeroase sînt motivele de a te îndoi de originea etnică a strămoșilor, se mai poate vorbi de explicarea firii scriitorului prin trăsăturile proprii rasei traco-ilire? Dacă am adus în discuție această problemă, am făcut-o cu scopul de a sublinia aspectul particular sub care ea se pune criticului. În spiritul poetului s-ar oglindi așadar pornirile excesive ale tracilor, stăpînite însă prin disciplina romană. O sinteză fericită a elementului dac și a celui roman văzuse în poet și Petrașcu. În linii mari termenii ar rămîne aceiași și pentru Caracostea; dar în timp ce Petrașcu vedea în această sinteză contopirea unui nordic și a unui sudic, a unui filosof și a unui poet îndrăgostit de formele plastice, Caracostea rămîne în domeniul exclusiv al poeziei, preocupat de formele particulare pe care le îmbracă viața afectivă a poetului. O obiecțiune se poate ridica însă cu acest prilej: dacă năzuințele traco-ilire către formele excesive de viață au fost disciplinate de spiritul roman, se mai poate vorbi oare de excesul anarhic al orientului tracic, atunci cînd disciplina romană a stabilit ordinea într-însul?

Sînt în cuprinsul studiului unele momente în jurul cărora s-ar putea porni o discuție rodnică în idei. Ceea ce caracterizează în general lucrările științifice ale lui Caracostea este substanța intelectuală bogată și interesantă, — interesantă chiar atunci cînd ea este sortită să nu se impună tuturor. Semnalez în ordinea aceasta afirmația că înțelegerea deplină a personalității poetului presupune gruparea și refacerea în jurul lui a întregii culturi a lumii. Voi nota în aceeași ordine și atitudinea autorului față de *Amintirile* lui Slavici, cărora li se acordă tot creditul atunci cînd este vorba de sentimentul naturii la Eminescu, dar care sînt privite cu rezervă în alte direcții.

Cea din urmă problemă pe care voi pune-o în legătură cu *Personalitatea lui Eminescu* se referă la locul pe care studiul ar fi trebuit să-l ocupe într-o eventuală monografie închinată poetului. Am văzut din cele discutate mai înainte că firea lui Eminescu este descifrată aici din elemente de ordin biografic. Lucrarea ar fi trebuit astfel să formeze capitolul prim al studiului, urmînd ca datele stabilite într-însul să fie verificate prin analiza operei. În felul acesta procedase încă de mai înainte un cunoscut învățat german, Karl Vossler, în lucrarea sa închinată poetului italian Leopardi. Este, cred, indiscutabil că în studiul lui Vossler criticul român a cules unele sugestii prețioase: opera cercetătorului german, publicată în 1922 și reeditată în 1930, avea să fie citată de Caracostea într-o lucrare de mai tîrziu, dar ea îi era cunoscută la data la care făcea să apară *Personalitatea lui Eminescu*.

Este drept, cel dintîi capitol din lucrarea lui Vossler nu este închinat personalității lui Leopardi, ci prezentării paralele a poetului italian și a poetului german Hölderlin. Procedul își avea justificarea sa: studiul se adresa în primul rînd publicului german, care cunoștea opera lui Hölderlin dar n-o cunoștea pe aceea a lui Leopardi. Și pentru că cei doi poeți erau foarte apropiați spiritualicește, prezentarea lor paralelă era mijlocul cel mai indicat de a da cititorului german cele dintîi noțiuni despre opera leopardiană. Al doilea capitol este închinat studiului personalității, pe care Vossler o descifrează în primul rînd din mărturii de ordin biografic, — procedeu pe care, după cum am văzut, avea să-l pună în aplicare și criticul român. Dar dacă alegerea procedului se făcea sub influența lui Vossler, aplicarea lui la subiect constituie meritul exclusiv al criticului român. Și calitatea metodei avea să fie pusă în lumină de rezultatele la care ea ajungea.

Studiul *Personalitatea lui Eminescu* trebuia să fie continuat prin urmare de cercetarea operei poetului, pe care Caracostea o intenționează vreme îndelungată pe linie genetică. Lucrarea anunțată încă din 1909, din care anumite capitole au fost date circulației puțin timp în urmă, era intitulată *Cum plămăuia Eminescu* și urmărea simultan descifrarea formelor pe care aceasta le-a îmbrăcat de-a lungul evoluției sale. O mărturie tîrzie ne arată că studiul, care începuse să fie publicat în 1933, era un studiu despre arta cuvîntului văzut genetic, ceea ce cred că s-ar putea traduce prin noțiunea de evoluție a formelor: critica genetică și critica formalistă, iată căile pe care criticul întrevădea posibilitatea de pătrundere a esenței unei opere literare. Și atunci cînd concepția capătă o realizare practică, dînsul ajunge să ne dea două lucrări distincte: prima, închinată studiului expresiei, *Artă cuvîntului la Eminescu*; a doua, închinată în mod exclusiv studiului genetic al poemei *Luceafărul*, *Creativitatea eminesciană*.

Calea ce duce la aceste lucrări este însemnată însă de unele studii de proporții mai restrînse, dar care pun în lumină preocuparea statornică a criticului pentru opera eminesciană pe de o parte, iar pe de altă parte, nuanțarea concepției sale critice. Pentru că timpul nu-mi îngăduie să stăruiesc asupra lor, mă mulțumesc cu o indicare fugară: fragmente închinată *Luceafărului* din studiul amintit, *Cum plămăuia Eminescu*, apar în *Viața Nouă* din 1910; asupra aceleiași probleme revine în *Adevărul literar și artistic* din 1925, nr. 218, 219, 236; *Izvoarele poemei Luceafărul* sînt studiate într-un articol publicat în *Convorbiri Literare* din 1926; Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu apar sub formă de broșură în 1926, într-o colecție de studii pe care criticul o inițiază în editura Socec în acel an. Importante toate prin apropierea progresivă de operele definitive de mai tîrziu, studiile acestea marchează în ascensiunea lor interesul profesorului Caracostea pentru opera eminesciană pe de o parte, preocupările sale metodologice pe de altă parte. Voi semnala aici marele serviciu pe care Caracostea îl face științei române indicînd cu precizie izvorul

poemei *Luceafărul* în basmul amintit de atâtea ori pînă acum, cules de Kunisch. Înaintea sa, izvorul fusese indicat de Gaster, dar nici unul dintre cercetătorii anteriori nu relevase importanța notării fugare a acestuia. Voi semnala de asemenea puterea de analiză de care dînsul dă dovadă în studiul închinat izvoarelor *Luceafărului*, studiu care avea să fie absorbit mai tîrziu în lucrarea *Creativitatea eminesciană*.

Cu această lucrare urmează să ne ocupăm în continuare, deși cronologia publicării ne-ar obliga să insistăm în primul rînd asupra celui alt studiu, *Arta cuvîntului la Eminescu*. Dar cum *creativitatea* nu însemnează în ultima analiză decît creațiune, plăsmuire, lucrarea ultimă nu este altceva decît punctul de sosire al studiului inițiat în 1909 în dependență de evoluționismul lui Brunetiere. În parcurgerea rapidă a cuprinsului ei ideologic vom schița atît nuanțarea concepției critice cît și orientarea spre noi domenii de gîndire.

Lucrarea izvorăște din preocupările criticului de a da o metodologie a criticii și istoriei literare române. Capitole speciale ale ei s-ar fi ocupat cu studiul manuscriselor, edițiilor, bibliografiilor, biografiei și altele. Dacă totuși o lucrare de strictă metodologie n-a luat naștere, faptul se explică prin dubla considerație că studii care să pună la îndemînă cercetătorilor normele generale ale disciplinei existau în știința străină și că, în aplicarea lor, normele acestea nu puteau duce la alcătuirea unei metodologii valabile pentru literaturile naționale luate în întregul lor. Ele nu puteau fi aplicate decît unor situații literare determinate și, cum fiecare din acestea prezintă o ecuație proprie, urmează că și metoda de cercetare trebuie adaptată acestor situații speciale.

Mai potrivit decît alcătuirea unui tratat de metodologie îi pare studiul unei opere anumite, din care să se poată deduce normele metodologice. Și opera cea mai indicată este *Luceafărul*, a cărei cercetare e de natură să pună în funcțiune toate procedeele tehnice, înfățișate astfel nu în caracterul lor fragmentar și normativ, ci ca „funcțiuni ale procesului plăsmuitor”.

Punctul de plecare este stabilirea paralelismului între viața literară și viața limbajului. Caracostea pornește de la distincția stabilită de Humboldt între limba privită ca *ἔργον* și limba privită ca *ἐνέργεια*, așadar opoziția între opera constituită și opera în curs de constituire. Aceeași distincțiune ne întîmpină și în cuprinsul literaturii, unde opera literară se prezintă pe de o parte ca un lucru de sine stătător, iar pe de altă parte ca un proces. În desăvîrșirea acestuia conlucrează factori care determină o expresie poetică unică, dar care traduc în același timp și caracterul național. Printre ei trebuie să amintim limba. Cercetarea operei literare presupune așadar nu numai urmărirea factorilor creatori, ci și adîncirea formei sub dublul ei aspect de luptă pentru expresie și de configurație definită.

Opera de artă putea să fie cercetată așadar în existența ei defi-

nită în *ceea ce este*, dar ea poate să fie cercetată și în procesul de constituire, în *ceea ce devine*, sau, mai precis, în *modalitatea cum devine*. *Creativitatea eminesciană* își determină prin urmare domeniul în studiul evoluției operei, al nașterii și transformărilor prin care trece pînă cînd aceasta ajunge forma desăvîrșită. Dar dacă astfel stau lucrurile, atunci cum se explică renunțarea la titlul sub care ea fusese proiectată mai înainte? Studiul pornit în 1909, *Cum plăsmuia Eminescu*, traducea chiar în titlu concepția genetică de care criticul rămîne legat de-a lungul întregii sale activități. Conceptul de genză a realizat însă între timp o evoluție de sens, el a atenuat factorul istoric pe de o parte, iar pe de altă parte s-a purificat de analogia cu științele naturii: viața sufletească își are formele ei atît de proprii încît stăruirea în compararea cu științele naturii apare lipsită de orice justificare. Este drept că și fenomenele sufletești se desăvîrșesc evolutiv, dar noțiunea de evoluție este de un cuprins atît de general încît nu îndreptățește stăruirea în analogie. Pentru redarea ideii de genză, purificată de excesele istorismului și de analogia cu științele naturale, a găsit necesară crearea unui termen adecvat. Acesta este *creativitate*. El oglindește așadar procesul creator în desăvîrșirea lui internă, în dependență de factorii sufletești și de personalitate. Puterile creatoare nu trebuiesc descifrate din mediu sau din mărunțișuri biografice, ci din structura însăși a sufletului plăsmuitor, care transfigurează datele externe recepționate în spiritul propriei personalități. Fenomen de structură obiectivă, personalitate, operă, — iată calea pe care datele lumii externe o iau atunci cînd, și în măsura în care, ele se încorporează într-o operă de artă. În limite determinate, raportarea la factorul istoric rămîne așadar o normă de procedere: numai aprofundarea istorică te face să distingi necesitatea adîncă de exprimare de ceea ce nu este decît simplu joc al formei fără sprijin în experiența ce se cere să fie exprimată.

Luceafărul îi da prilejul să illustreze această părere. După cum vom vedea mai tîrziu, erau numeroase explicațiile date poemei. Amintim că Maiorescu însuși, trecînd peste teoria impersonalizării, vedea într-însa traducerea poetică a unor evenimente din viața poetică. După mărturisirea lui, Cătălin ar fi fost Caragiale, care ar fi concurat pe poet în simpatiile doamnei Veronica Micle. Poetul însuși mărturisește lui Vlahuță că la baza *Luceafărului* se găsește o întîmplare din viața lui în care el ar fi avut rolul lui Hyperion, o doamnă din București pe acela al Cătălinei, iar un fercheș fecior de casă pe cel al lui Cătălin. Menționînd lucrurile acestea, Caracostea se întrebă ce importanță pot ele avea pentru explicarea operei? Faptul a putut declanșa în sufletul poetului o reacție, dar poema n-a luat naștere dintr-însul, ci dintr-o adîncă frămîntare sufletească. Este o distanță atît de mare între orizontul sub care se desfășoară poema și acela al anecdotei cu lacheul, încît dacă aceasta din urmă a jucat un rol în determinarea poemei, ea n-a putut juca decît rolul mărului putred care a condus

pe Newton la descoperirea legii gravitației universale. Opera nu ia naștere din incidente de felul acesta, ci dintr-o adâncă experiență umană care se cere exprimată. Astfel, dacă în cursul explicării operei noi întâlnim incidentul biografic, acesta nu va fi reținut decât în măsura în care, transfigurat, a putut fi încorporat în personalitatea scriitorului.

Ceea ce caracterizează viața poetului este nevoia de a crea. Dominată de cerințele creației, frământarea sufletească a poetului suferă o transfigurare de esență care o convertește în „existență artistică străbătută de o spiritualitate superioară”. Spre a desemna procesul acesta, Caracostea întrebuințează termenul de transsubstanțiere, termen pe care îl împrumută din domeniul teologiei dar căruia îi dă o accepțiune proprie literaturii. Transsubstanțierea înseamnă așadar „selecționarea, înălțarea și organizarea experiențelor vieții... într-o experiență superioară, cîrmuită de legi proprii de expresivitate”. Toate acestea trebuie să aibă un caracter hotărît de necesitate, să nu se confunde cu jocul intern de viață pseudo-artistică. În această trecere de la „jocul formei pe marginea vieții la expresia menită să cristaliceze esențialitatea vieții” constă transsubstanțierea. Spiritul analitic nu va putea să pătrundă procesul amintit în toate datele lui. În poezie rămîne un aspect insondabil și transfigurarea se realizează în straturile insondabilului.

Rezultă de aici că factorul social își păstrează importanța lui. Termenii raportului nu se mai repartizează însă după vechea formulă; ceea ce trece acum pe primul plan este ritmul sentimental al personalității, care rămîne statornic și în relație cu aspecte caracteristice ale structurii sociale. „Această realitate socială a intrat ca o componentă alături de altele în dinamismul creator, contribuind să actualizeze mereu opoziția aceea dintre „cercul vostru și lumea mea”. Relația nu trebuie concepută în sensul subordonării elementului estetic față de cel social: același factor social nu determină la toți indivizii creațiuni artistice. Dimpotrivă: cum dintr-un număr de indivizi ce se găsesc în fața aceluiași fenomen social, reacția artistică nu caracterizează decât ființe cu totul izolate, rezultă că elementul social însuși este chemat să sublinieze notele ce diferențiază. Integrat în condițiile proprii de viață, un fapt estetic nu pierde; pierde numai atunci cînd integrarea face să-ți scape însăși esența lui.

Întregită „prin raportarea la ritmul statornic de sentiment, la dinamica experienței și la concordanța dintre personalitate și ideologie”, cercetarea operei ia un caracter genetic.

În cazul unei opere literare izvorite din plenitudinea vieții sufletești, se poate vorbi cu toată îndreptățirea de trăsături proprii, care să se poată verifica în toate fragmentele. Traducînd o experiență primordială, erotica lui Eminescu subliniază statornic contrastul ceresc-pămîntesc. El este prezent în *Venere și Madonă*, — elan tineresc de „Sturm und Drang” — și tot atît de prezent este și în *Luceafărul*.

Astfel stînd lucrurile, opera nu poate fi privită izolat, ci în cadrul întregii creațiuni, ca o frază muzicală dintr-o simfonie.

Consonanța diferitelor creațiuni ale unui poet arată că există, în afară de formele diverselor plăsmuiri, „un factor modelator supraordonat: forma internă a viziunii despre lume”. Această formă internă, pe care criticul o adoptă sub influența lui Oskar Walzel, corespunde în cele din urmă cu conceptul de personalitate: ele alcătuiesc un tot care „nu se cuvine să fie despărțit, căci reprezintă două fețe ale aceleiași realități creatoare”.

Pe calea aceasta criticul ajunge la o nouă idee, devenită fundamentală în timpul din urmă în studiile închinete științelor spiritului: este vorba de ideea de totalitate. Studiul unui scriitor nu se poate face așadar prin opere izolate, ci prin întreaga operă, care constituie o „configurație”. Sînt anumite scrieri care, luate izolat, nu-și dezvăluiesc semnificația proprie, dar care își dezvăluiesc această semnificație atunci cînd le raportezi la alte opere ale aceluiași scriitor. În situația aceasta se află și poema *Luceafărul*. Eminescu a versificat nu numai basmul *Fata din grădina de aur* pe care l-a aflat în opera lui Kunisch, ci și celălalt basm aflat acolo, *Miron și frumoasa fără corp*. Dar deși concepția din această ultimă poemă este mai frumoasă decât concepția din prima — este vorba de un spirit care pendulează nehotărît între ideal și real — *Miron și frumoasa fără corp* a rămas totuși în prima schițare, în timp ce *Luceafărul* a fost dus la desăvîrșire. Stăruirea asupra acesteia se explică atunci cînd avem în vedere totalitatea operei poetice a lui Eminescu: exprimînd contrastul între ceresc și pămîntesc, *Luceafărul* traducea o experiență fundamentală a poetului și era astfel destinat să fie dus la desăvîrșire.

Preocupat să determine formula de creațiune eminesciană, Caracostea raportează mărturia poetului făcută într-o scrisoare către Iacob Negruzzi. În spiritul acestei mărturii, rațiunea și fantezia contribuiau deopotrivă în elaborarea operei de artă: fantezia este mama imaginilor, așadar factor de bază în creațiune, iar rațiunea este aceea care stabilește scheletul operei.

Plecînd de la această afirmație, criticul observă că ar trebui stabilit în ce măsură factorul reflexiv este operant în opera poetului. Intervine aici un element nou, conștiința artistică a lui Eminescu. Ea l-a determinat ca, în cursul elaborării, o mare parte din materialul poporan de la care pornea *Luceafărul* să fie lăsat la o parte.

Discipol al simbolistilor, Caracostea afirmă că factorul primordial în procesul de creațiune eminesciană este cel muzical. Goethe pleacă de la factorul extern, de la viziune; Eminescu pornește de la entuziasm, de la o vibrație muzicală, care nu trebuie înțeleasă însă ca o simplă dispoziție muzicală, ci o dispoziție muzicală înfrățită cu ideea. Prin factorul muzical nu trebuie să se înțeleagă însă ritmul fiziologic muzical, pe care unii dintre noi îl avem într-o măsură mai mare decât

poetul, ci muzicalitatea care de la început este asociată cu o imagine și străbătută de idee.

În altă ordine de idei, criticul arată că poetul dă expresie mai întâi, în mod spontan, intuiției fundamentale, iar după aceea ordonează materialul necesar s-o pună în lumină. Avem astfel un vers fundamental, în jurul căruia se brodează opera. Astfel în *Luceafărul*, în pasajul ce cuprinde rugăciunea adresată de Hyperion divinității, ideea care s-a concretizat mai întâi este aceea a implorării morții: „Mi-e sete de repaos“. Versul care o exprimă apare definitiv de la început, și în jurul lui s-a construit apoi întreaga rugăciune.

Factorul muzical (dionisiac — apolinic), experiența intens trăită și voința conștientă de a crea colaborează în procesul de creațiune artistică la Eminescu, atât în opera din început cât și în opera plinei maturități. Sufletește poetul pendulează între dionisiac și apolinic, între elan nestăvilit și contemplație. Dar opera presupune participarea voinței conștiente de creațiune, pentru că Eminescu nu este numai o forță poetică elementară, ci și o înaltă conștiință artistică.

Am amintit mai înainte că una dintre noțiunile de căpetenie cu care operează Caracostea este aceea de personalitate și că la baza acesteia se află concepția de experiență fundamentală. În anumite momente criticul întrebunează chiar expresia de *trăire* sau *trăire intensă*, ceea ce ne dă posibilitatea de încadrare ideologică a sa. În adevăr, ideea se găsește la baza concepției despre poezie a lui Dilthey, care o afirmă cu toată tăria încă din 1905, în lucrarea *Das Erleben und die Dichtung*¹⁰. Ea putea fi dedusă însă și din alte lucrări, în primul rând din studiul despre opera poetică (*Das dichterische Kunstwerk*) al lui Ermatinger.

A doua idee fundamentală ce ne întâmpină în studiul analizat este aceea de *formă internă*. Am văzut însă că pentru Caracostea noțiunea de formă internă se confundă cu noțiunea de personalitate. Dacă D-sa găsește totuși necesar să recurgă la această expresie, explicația trebuie căutată în importanța pe care conceptul de formă internă a căpătat-o în timpul din urmă. Amintită de Ermatinger în studiul citat, ea este urmărită de aproape într-una din lucrările fundamentale apărute în timpul din urmă în domeniul științei literaturii, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* a lui Oskar Walzel. Alături de acestea se impune să fie amintit și studiul lui Reinhold Schwinger, *Innere Form*, pe care Caracostea îl amintește în lucrarea sa *Expresivitatea limbii române*.

Fundamentală în interpretarea operei de artă rămâne pentru critic noțiunea de totalitate: o operă nu poate fi concepută decît ca un întreg și studiul ei trebuie să se adapteze acestei realități. Pentru aceeași idee scriitorul întrebunează, îndeosebi în *Arta cuvîntului la Eminescu*, termenul de *structură* sau *configurație*. Am avut prilejul să amintim în trecut preocupările asemănătoare ale lui Călinescu și

să semnalăm sfera de gîndire filosofică în care ele se încadrează. Dacă astăzi revenim asupra acestei probleme, o facem pentru motivul că singurul critic literar român care a aplicat cu consecvență principiile structurale în analiza literaturii este Caracostea. Ideea de totalitate aplicată fenomenelor vieții sufletești o putea deriva din scrierile lui Dilthey. Dar sub raportul acesta Dilthey rămîne pe o poziție medie. El concepe viața sufletească structural, așadar ca o totalitate pe care numai prin analiză o putem disocia în elemente. În ceea ce privește însă lumea fizică, el se leagă de vechea concepție atomistă, în spiritul căreia realitatea primă a acestei lumi este elementul, iar totalitatea se realizează pe bază de agregare a elementelor. În evoluția ei ideea a realizat unitatea, în sensul că vechea concepție atomistă a fost definitiv părăsită. Reprezentanții de căpetenie ai curentului sînt Wertheimer, Köhler și Koffka. Cel puțin primii doi îi sînt cunoscuți lui Caracostea, fie direct, fie prin studiul intermediar al lui Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*. Această concepție este afirmată în primul rînd în *Arta cuvîntului la Eminescu*, care nu este așadar un studiu fonologic și nici pur și simplu formalist, ci un studiu literar bazat pe psihologia configurației în primul rînd și, în al doilea, pe fenomenologie.

Opera dominantă a lui Eminescu, și a întregii literaturii române, este *Luceafărul*: de aceea criticul își propune s-o adîncească sub toate aspectele.

După cum am văzut, viața sufletească a poetului se zbate între doi poli opuși: al afirmației excesive și al negației excesive. Această structură bipolară a sufletului se oglindește și în arhitectura bipolară a operei care, în majoritatea ei, arată o dispoziție specială a celor două planuri de manifestare. Manuscrisele arătau astfel că *Împărat și proletar* s-a născut din „polaritatea a două straturi de experiențe“. O dublă polaritate prezintă și poema *Luceafărul*, care tratează o temă frecventă în literatură: situația față de iubirea pămîntească a celui nemuritor. În *Hyperion* pe de o parte, în *Cătălin și Cătălina* pe de altă parte, se înfruntă cerescul și pămîntescul, destinate unei eterne opoziții prin ireductibilul și neconvertibilul ce caracterizează natura lor. Opoziția între ceresc și pămîntesc constituie însăși esența viziunii eminesciene Transpusă în viața socială a poetului, ea dă naștere contrastului în care se găsește geniul față de mediul în care îi este dat să trăiască. Tema a preocupat un mare număr de scriitori, dintre care unii bine cunoscuți lui Eminescu. O tratează Goethe în *Torquato Tasso*, Vigny în *Moise și Chatterton*, dar mai ales Hoffmann, a cărui operă era foarte bine cunoscută poetului român. În afară de scriitori însă, ideea a preocupat și pe filosofi, — a preocupat între alții pe Schopenhauer, a cărui concepție despre geniu se găsește la baza gîndirii estetice a lui Eminescu.

Contemplată pe planul acesta, iubirea este văzută de poet în atmosferă idealizantă: erotica este tratată de el sub aspectul cel mai

spiritualiza. Și nu numai în poezie: de același fel de a privi lucrurile se împărtășește și proza, dar pentru ca nota aceasta să răsară cu toată puterea este necesar ca opera să fie privită în întregul ei, nu în fragmente izolate, care pot dovedi orice.

În cadrul tipului: iubirea între o zeitate și o ființă muritoare, sînt amintite și alte opere ale lui Eminescu: nu numai *Inger și Demon*, ci și încercarea de versificare a basmului *Arghir și Elena; Ondina*, în legătură cu care Caracostea amintește opera *Undine* a poetului german Friedrich de la Motte Fouqué, și mai ales *Miron și frumoasa fără corp*. Asupra acestei ultime lucrări insistă mai îndelung. Opera, după cum se știe, versifică un basm cules de același călător german care a dat lui Eminescu și motivul din *Luceafărul*, Kunisch. Kunisch a introdus însă anumite modificări, pe care Caracostea le pune în evidență în studiul său; el a căutat să înfățișeze alegoric gîndul că în măsura în care te apropii de icoana platonică te depărtezi de căldura vieții, iar cînd te apropii de viață lipsește înălțimea ideală. După cum vedeți, aceeași manifestare pe două planuri contrastante, pe care nu se mai manifestă însă două ființe cu atribute contrarii, ci una singură, care apare de la început nehotărîtă între cer și pămînt. Este probabil, crede Caracostea, că această lipsă de hotărîre a determinat pe poet să nu mai revină asupra poemei cu scopul de a o duce la perfecțiune. Un alt motiv care l-ar fi putut determina să renunțe la ea îi pare a fi următorul: în basm înțîlnim figurile a două femei care rămîn izolate între ele. Pe linia aceasta conflictul nu ia naștere și deci nu ajungem să avem o tensiune dramatică.

Motivele invocate de critic ar putea fi, cred, interpretate. În poema lui Eminescu, Miron apare încărcat de un destin tragic, care ar fi putut face dintr-însul figura simbolică a marilor aleși ai lumii, sortii înfrîngerii în lupta ce se dă între chemarea pămîntului și chemarea cerului. Faptul că în forma lui primă basmul se caracterizează prin oscilarea eroului între cei doi poli — realul și idealul — nu ridică temei posibilitatea de a ispiti pe Eminescu, poetul care, din concurența acestor doi termeni, a reținut totdeauna pentru sine idealul. Prin amploarea sentimentelor sale și prin înălțimea năzuințelor, eroul era construit pe meridian titanian și prin aceasta el intra în sfera de atracție a poetului.

Traducînd o experiență fundamentală, opoziția ceresc-pămîntesc preocupă pe Eminescu de-a lungul întregii sale activități. Natural, ea nu este formulată totdeauna în acești termeni, ci adeseori este redată prin echivalențe în care sînt reținute cele două planuri în dispoziția lor contrastantă. Aceasta este situația cu poezii ca *Visuri trecute*, care datează din 1866, deși nu este publicată decît în 1869. Opoziția se formulează aici între patima ce îmbracă viața pămîntească și chemarea înaltă a poeziei. O situație asemănătoare ne întîmpină în *Amorul unei marmure*, care exprimă contrastul între valoare și lipsa de înălțime sufletească, în *Venere și Madonă*, *Pe lîngă plopii fără soț*, în

unele din *Scrisori* și în atîtea altele, în care viața sufletească se concentrează pe planuri opuse.

Pe opoziția ceresc-pămîntesc este construit și *Luceafărul*, care dă astfel expresie uneia dintre experiențele esențiale ale vieții sufletești a poetului. Poema oglindește așadar personalitatea și de faptul acesta trebuie să se țină seamă în discuțiile referitoare la izvoare sau la influențe. Chendi amintise astfel că opera *Oberon* a lui Wieland a servit ca model lui Eminescu în basmul versificat *Fata în grădina de aur*, din care s-a dezvoltat mai tîrziu *Luceafărul*. Dar punctele comune între opera germană și cea română sînt atît de generale, încît o dependență strînsă între ele nu se poate susține. Afirmînd astfel de lucruri Chendi făcea dovadă că nu este lămurit asupra noțiunii de *model*, care cuprinde în sine ideea de izvor cît și pe aceea de influență. Punctul de plecare al poemei române trebuie căutat în basmul amintit, cules de R. Kunisch în țările române și publicat în cartea lui *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumunien und der Türkei*, apărut în 1861. În cartea lui Kunisch basmul poartă același titlu ca și la Eminescu: *Fata în grădina de aur*, *Das Mädchen im goldenen Garten*. Raportat la tipologiile folclorice curente ale lui Antti Aarne, Thompson și, pentru domeniul românesc, Schullerus, el se prezintă ca o contaminare a două tipuri: 1. cucerirea fetei de împărat prin învingerea unor mari greutăți; 2. iubirea nefericită a unei ființe supranaturale pentru una de pe pămînt.

Preocupat de elaborarea treptată a poemei *Luceafărul*, Caracostea caută în primul rînd să restabilească forma pe care basmul a putut-o avea în folclor. Într-adevăr, sub forma cunoscută în opera lui Kunisch, el aducea unele discordanțe supărătoare. Călătorul german n-a respectat forma originală, ci a introdus anumite modificări care corespundeau concepției sale. Ceea ce l-a preocupat în mod deosebit pe el a fost motivul, iubirea între o ființă suprapămîntească și una pămîntească, motiv ajuns la modă sub influența operei lui Wagner. Ca să accentueze substanța poetică a temei era necesară o opoziție cît mai puternică a celor două planuri, ceresc și pămîntesc; din această concepție a izvorit contemplarea unuia dintre personaje într-o atmosferă factice: zmeul de care vorbește Kunisch nu este în mod exclusiv ființă primitivă și răzbunătoare a basmului poporului român, ci un personaj de articulații contradictorii: contemplativ și idealizat, în dependență de cer pe de o parte, dar neexpurgat pe de-a întregul, păstrînd numeroase urme din firea lui primară de pe altă parte. Eminescu înlătură contradicțiile interne ale personajului, pe care-l construiește unitar pe linia ideală.

Nu pot urmări aici în amănunt analiza la care este supusă opera. Ceea ce preocupă pe critic este să pună în lumină modalitatea de convertire a materialului cuprins de basm, în primul rînd în poema *Fata în grădina de aur*, în *Luceafărul* în rîndul al doilea. Întemeiată pe studiul atent al manuscriselor și condusă cu o siguranță critică rar

întilnită, operația aceasta poate fi luată ca model de studiu genetic al unei opere poetice. Ceea ce a realizat și ceea ce pune în lumină criticul nu este numai frământarea materialului poetic, ci transfigurarea adâncă a lui, trecerea de la epic la liric.

Dintre numeroasele probleme pe care Caracostea și le pune cu acest prilej voi aminti în continuare numai câteva. Cea dintâi dintre ele este problema anticipațiilor poetice: o trăsătură care poate fi lipsită de semnificație în tabloul actual, dar care indică linia viitoarei dezvoltări. O astfel de anticipare ne întâmpină în versurile în care zmeul este arătat îndrăgostindu-se de fata din grădina de aur:

Și-n trecătoarea, tinăra femeie,
Se-namoră copilul sfintei mări.

Versurile idealizează figura zmeului, anunță ceea ce va fi cu vremea Hyperion; ele anunță în același timp contrastul în care vor fi înfățișați eroii *Luceafărului*, Hyperion și Cătălina. Florina, fata închisă în grădina de aur, ursită izolării și durerii, aduce totuși unele trăsături ce vor defini firea pămînteștii Cătălina:

A ei priviri sînt tinere și hoate,
Zimbirea-i caldă buza stă s-o coacă

Același lucru și cu Florin, prima ipostază a pajului Cătălin. Deși idealizat, el apare totuși cu unele trăsături care anunțau descinderea lui în lumea realului. Prima dată cînd poetul vorbește despre dînsul, nu uită să amintească de noroc,

Norocul lui cu-al ei îi pare geamăn.

Cuvîntul noroc arată în ce sens avea să se modeleze materialul basmului în legătură cu Florin. Oricît de idealizat ar fi apărut personajul în prima formă, el era totuși ursit să devină Cătălin, ceea ce înseamnă întruparea norocului în lumea meschină a pămîntului.

Ceva mai mult voi stăruî asupra felului cum Caracostea vede interpretările anterioare ale poemei. Am arătat că părerea lui Chendi, care raporta *Luceafărul* la *Oberon* al lui Wieland, nu-l satisfăcea: datele pe care se-ntemeia apropierea erau prea generale pentru ca ele să justifice stabilirea unui raport de strînsă dependență. Și apoi, în cazul unei opere care traduce adîncurile personalității, elementele reținute din lectură nu pot juca decît un rol cu desăvîrșire secundar.

Un rol tot atît de puțin însemnat putea să fie atribuit și amănuntului biografic, — simplu accident în determinarea procesului creator. Am notat fugar, în trecut, lucrul acesta. Astfel stînd lucrurile, interpretarea dată de Ibrăileanu tumefiază secundarul. Într-adevăr, criticul de la *Viața Românească* pornea de la o mărturisire a lui Vlahuță, că-

ruia poetul însuși îi spusese că *Luceafărul* i-a fost inspirat de o dragoste a lui, în care el ar fi fost Hyperion, o doamnă din București ar fi fost Cătălina, iar un fecior de casă ar fi fost Cătălin. Asemănătoare era și interpretarea dată de Maiorescu în mărturiile făcute lui Brătescu-Voinești: în spiritul lor, Eminescu ar fi fost Hyperion, Veronica Micle era Cătălina, Caragiale Cătălin, iar el, Maiorescu, era Demiurgul care ar fi arătat poetului menirea lui înaltă și uriciunea sufletească a femeii și a prietenului. În sprijinul acestor interpretări Caracostea arată că s-ar putea invoca o anumită mărturie a poetului, care, pe unul dintre manuscrisele ce conțin textul poemei *Luceafărul*, notează: „ești o mizerabilă cochetă Cleopatra“. Dar deși semnalează pasajul acesta colorat, criticul nu se lasă ademenit să-i atribuiască o importanță deosebită: fie că este vorba de Cleopatra Poenaru, fie că este vorba de Veronica Micle, „mizerabila cochetă“ din nota lui Eminescu nu este decît ceva în genul mărului putred ce sugerase lui Newton ideea gravitației universale.

Întemeiată pe biografie, dar fără o raportare precisă la fapte, era și interpretarea lui Gherea, care vedea în finalul poemei „ceva de-al vulpii, care neputînd ajunge la struguri, se mîngîia cu ideea că-s acri, necoptîi, stricați“. Găsind-o acră și necoptă, Hyperion s-ar fi îndepărtat așadar de Cătălina și s-ar fi izolat în singurătatea lui.

Mai îndelung insistă asupra interpretării psihanalitice a doctorului Vlad, care nu privește în mod special *Luceafărul* ci întreaga operă a lui Eminescu. Caracostea semnalează ca un cîștig pentru știință interpretarea pe care acesta o dă eroticii eminesciene: doctorul Vlad aduce un bogat material documentar spre a pune în lumină coloratura maternă a sentimentului eminescian de iubire. Erotica lua astfel un aspect idealizant, opus cu desăvîrșire aceluia pe care-l înfățișa în studiile sale Călinescu, obsedat în mod exclusiv de funcțiunea venerică. El nu este nici senzualul pur de care vorbea Sextil Pușcariu, care atribuia poetului o fantezie plină de halucinații și-o singură preocupare, femeia.

Raportîndu-se la prima întrupare a luceafărului, Radu Dragnea ajunsese la concluzia că Hyperion este un înger; raportîndu-se la cea de a doua încorporare, Vianu susținea că el este un demon. Note angelice și note demonice coexistă în firea zmeului și se prelungesc în aceea a lui Hyperion, ceea ce înseamnă că el nu poate fi socotit ca aparținînd în mod exclusiv uneia sau alteia din aceste existențe: departe de a fi un pur contemplativ, el unește absolutul cerului cu patima iubirii, cu chemarea pămîntului. Felul în care el era înfățișat în *Fata în grădina de aur* îl atașa de concepția gnostică despre *eoni*, — ființe sufletești veșnice, intermediare între Dumnezeu și creaturi. Tendința de idealizare exista așadar în prima formă și ea avea să se realizeze din plin în forma ultimă, unde Hyperion apare ca ființă superioară prin definiție: el este un *hyper eon*, un nemuritor, o existență care depășește timpul, — super omnia saecula.

Motivul a căpătat însă și o interpretare mitologizantă. Pentru Bogdan-Duică zmeul din povestea lui Kunisch și din aceea a lui Eminescu simboliza furtuna, fata însemna lumina solară, iar tinărul era zeul tunetului. Cum zmeul se schimba în vînt, în ploaie și în curcubeu, dovada era făcută pentru dînsul. Explicația, ca toate interpretările mitologizante ale basmelor, este mai mult artificioasă decît justă. Ea are pe deasupra inconvenientul că este contrazisă de cuprinsul însuși al basmului: într-adevăr, în forma dată de Kunisch, fata nu este salvată de tinărul zeu al tunetului; dimpotrivă, și ea și el sînt uciși de zmeul furtună. Și raportîndu-se la întreprinderea lui Duică și Vianu de a găsi neapărat precedentele *Luceafărului* în vechile mitologii și sisteme filosofice, Caracostea formulează următoarea recomandare pentru studioșii lui Eminescu, care mi se pare cea mai potrivită pentru cine are în vedere atît cultura și structura sufletească a poetului, cît și funcțiunea pe care opera de artă creată anterior o îndeplinește în lumea creatorilor actuali: „de cîte ori un aspect al creațiunii lui Eminescu se integrează în viața literaturilor moderne, îndeosebi în cea romantică, este de prisos să-i mai căutăm izvoare și influențe în literaturile vechi clasice, cu atît mai puțin în tradiții sau în credințe ca ale perșilor despre „fravashi“ și celelalte”¹¹.

Cea din urmă problemă pe care voi aduce-o în discuție în legătură cu opera ce ne preocupă este aceea a raporturilor existente între Eminescu și Schopenhauer, care se impune și lui Caracostea așa cum se impusese și cercetătorilor anteriori. Ea este tratată în capitolul ultim al studiului, intitulat *Concordanța între personalitatea și estetica poetului*. Titlul capitolului este revelator pentru felul cum este privită problema.

Studiile anterioare se mulțumeau, în marea lor majoritate, să spiciască unele corespondențe între opera lui Eminescu și filosofia schopenhaueriană. Cu Vianu se făcuse un pas mai departe, analiza urmărise influența schopenhaueriană în adîncurile concepției poetului despre lume și viață. Caracostea, care nu acordă influenței lecturilor decît o importanță secundară, vede totuși în aceea a filosofului german un moment capital în dezvoltarea spirituală a lui Eminescu. Schopenhauer ajută pe poet să-și găsească unitatea spirituală, să se pună în concordanță cu firea proprie. Ce însemnează contactul cu filosoful german o arată lucrările lui Eminescu scrise înainte de a fi adîncit opera acestuia, — un *Geniu pustiu* bunăoară: romanul tot nu era decît o „nebulosă de sentimente ce-și caută un centru de cristalizare”. Concepția schopenhaueriană despre lume și viață nu era pentru Eminescu un model de imitat sau un izvor de idei, ci mijlocul de a-și lămuri propria fire în general, iar în anumite momente prilejul de a se diferenția. Nu mai este vorba de idei izolate care pot fi raportate de la unul la celălalt, nici de date ce caracterizează concepția filosofică a poetului român, ci de elemente încorporate organic, definind însăși forma internă a lui. Contactul cu Schopenhauer îi pare

că începe din epoca studenției la Viena și prima poezie care poartă marca acestuia este *Împărat și proletar*.

După părerea lui Caracostea, mulțumită lui Schopenhauer, Eminescu ajunge să afirme unele din trăsăturile de bază ale artei sale. Tendința către universal și permanent ce caracterizează pe filosoful german — ca, de altfel, întreaga filosofie idealistă germană — se traduce la Eminescu printr-o vedere superioară, în stare să ridice elementul local la înțeles universal. Pentru Schopenhauer, primatul în viața sufletească revenea afectelor și voinței; faptul se traduce la Eminescu prin ridicarea pe planul primei importanțe a lirismului, încorporarea directă a vieții afective. În filosofia schopenhaueriană se vorbește și despre posibilitatea de contemplare a ideilor eterne, ceea ce la poetul român se convertește în temperare a lirismului excesiv de personal și în stăpînire a formei.

Eminescu ajunge pe calea aceasta să domine ritmul dionisiac al sentimentului și să realizeze o formă echilibrată. Stăpînirea tumultului sentimental este adeseori atît de desăvîrșită încît se poate vorbi despre o impersonalizare capabilă să înfrățească elementul subiectiv cu cel obiectiv, liricul cu epicul, dînd naștere unei forme poetice speciale, balada-poem, formă încărcată de un dramatism propriu. De altfel acolo unde, în opera lui Eminescu, lipsește balada, ne întîmpină totuși o structură dramatică pe care n-o putem explica numai prin practica teatrală a poetului. Dramatismul are izvoare mai adînci decît lupta muzicală între două motive, el izvorăște din însăși natura sentimentelor: dezlănțuit la o tensiune înaltă, desfășurarea lui va însemna cu necesitate negare: sentimentul inițial pare că se tăgăduiește chiar prin impetuozitatea lui.

Schopenhauer este însă indispensabil și pentru înțelegerea *Luceafărului*; întreaga concepție despre geniu pe care poetul o desfășoară aici se încadrează în vederile filosofului german. Prin planarea lui asupra vremelniceii; prin mișcarea într-un spațiu care-i este propriu; prin structura lui diferită de aceea a oamenilor de rînd; în fine prin conștiința valorii sale înalte, prin eliberarea de patimă pe calea înțelegerii superioare și prin predominarea notei contemplative, — prin toate aceste calități Hyperion întrupează trăsăturile caracteristice geniului în concepția lui Schopenhauer. Iar izbăvirea la care filosoful credea că se poate ajunge prin contemplare estetică, prilejuiește poetului român adîncirea fondului oriental contemplativ al firii noastre. Și spre a sublinia și mai mult dependența poetului român de filosoful german sub raportul acesta, Caracostea reproduce din ambii pasajele în care se vorbește despre soarta geniului pe pămînt, pasaje identice nu numai ca idee ci și ca expresie.

Ca linie generală se poate spune că Eminescu se găsește față de Schopenhauer în același raport în care se găsește și Richard Wagner față de filosof: și unul și altul au fost ajutați de acesta să se libereze de contradicțiile interne, să se lămurească. Cu sprijinul acestuia, ei

doi au reușit să dea cele mai de seamă realizări ale motivului: *Lohengrin* era, pentru literatura germană, ceea ce *Luceafărul* era pentru cea românească.

Ideile pe care le-am semnalat în cursul expunerii sînt de natură să arate adîncimea la care se coboară analiza întreprinsă de Caracostea. Și dacă în jurul unora dintr-insele se pot formula anumite întrebări, vederea totalului nu se resimte sau nu se resimte decît într-o măsură foarte redusă. Discuția ar fi posibilă între altele în legătură cu explicarea pe care o capătă caracterul echilibrat al formei eminesciene. Ne aducem aminte că în această trăsătură Caracostea vedea mai înainte persistența unor calități rasiale: echilibrul clasic al formei poetului era un indiciu al legăturii cu strămoșii romani, echilibrați și disciplinați. În opoziție cu această opinie se desfășoară afirmația că echilibrarea formei se datorează în primul rînd influenței lui Schopenhauer. Într-o situație asemănătoare mi se pare și părerea că tendința de impersonalizare, ea însăși afirmată prin influența aceluiași filosof, are drept urmare depășirea lirismului și îndrumarea spre epic, ducînd la forma baladei-poeme. Întrebarea care se pune aici nu este aceea a depășirii unui gen literar, ci a sensului cum se petrece acest proces: de la liric la epic, sau de la epic la liric? Problema este fundamentală pentru opera lui Eminescu și ea nu poate fi dezbătută aici. Mă mulțumesc să observ numai că, în cazul discutat — este vorba de *Luceafărul* — cadrul epic al poemei nu era o formă cucerită prin impersonalizare, ci o rămășiță din vechea poveste din care s-a dezvoltat poema. La origine n-a fost așadar liricul pur, ci epicul pe care impulsul sentimental l-a dizlocat în parte din formele originare.

Creativitatea eminesciană urmărea procesul creațiunii însăși a operei lui Eminescu. Dar opera aceasta putea să fie adîncită și sub aspectul ei de creațiune încheiată, definită, ca rezultat al procesului creator. Calea cea mai potrivită era aceea a expresiei și Caracostea întreprinde operația în *Arta cuvîntului la Eminescu*, apărută în 1938. Este lucrarea sa de căpetenie și una dintre cele mai de seamă lucrări ale științei românești închinată literaturii.

Criticul expune preocupările sale și-și definește atitudinea în capitolul prim al studiului. Ceea ce îl preocupa era să întemeieze în știința românească critica formei, concepută însă „nu ca un formalism sec și estetizant, dar ca arta de a vedea și ca singura posibilitate de a face pipăită prin imanența structurii esența transcendentă a poeziei”. Obsedantă îi apărea opoziția, considerată de unii ca ireductibilă, a istoriei și estetice, două discipline pe care dînsul nu le simțea totuși în contradicție, ci ca două fețe ale aceleiași realități unice. Trebuia să se deschidă o cale nouă în cercetarea operei literare și calea aceasta o da adîncirea expresiei.

Dar, fiind vorba de poezie, care erau mijloacele pe care știința le pusese la punct pînă la acea dată? Versul nu fusese supus unei cercetări atente și întemeiate pe cerințele moderne de acustică, fapt care, în ultimă analiză, se explică prin lipsa de adîncire a structurii fonetice a limbii. Asemănătoare era situația în domeniul stilisticii. În poezie, toate funcțiunile gramaticale sînt în același timp și valori stilistice, dar studiile gramaticale sînt făcute în așa fel încît, din toate aspectele limbajului, le scapă tocmai ceea ce este specific românesc. În cuprinsul limbii comune se găsesc anumiți factori care depășesc funcțiunea simplă a comunicării de idei și devin elemente de expresivitate. Virtualitățile acestea de ordin estetic ale limbii comune, pentru care Caracostea propune termenul de *esteme*, pot fi semnalate în fonetică, în ritmică, în lexic. Nici imaginile ornamentale, pe care Maiorescu le împrumută din partea perimată a esteticii lui Vischer, nu mai puteau satisface. Imaginea trebuie cercetată funcțional și urmărită din regiunile subconștientului pînă în formele înalte ale simbolului. Ea este concepută în sensul lui Vico, pentru care orice metaforă era un mit. Ceea ce interesa nu era ca acestea să fie rubricate sub etichete consacrate, ci să definească, prin sensul în care este îndreptată axa lor, aspectul pesimist sau optimist al poeziei lui Eminescu.

Avînd ca obiect expresia, un instrument indispensabil de cercetare era ediția. Caracostea înregistrează sumar ceea ce s-a dat în această ordine și, cu unele rezerve, își fixează preferințele sale pentru ediția Ibrăileanu. Meritul de căpetenie al acesteia era că nu forțase expresia poetului în sensul limbii literare, ci păstrase expresiei coloratura sa moldovenească. Firește, termenul regional nu trebuia să fie cultivat și reținut și acolo unde poetul aduce evidente dovezi că se îndruma în sensul unificării. Dar rima impune un tratament aparte, pentru că aparte a tratat-o și poetul. De altfel, concepînd forma ca o structură unitară, uniformizarea în sensul limbii literare este îngăduită, deoarece valoarea impresivă a unui sunet izolat se topește în valoarea impresivă a întregului sistem fonetic, se acoperă sub valurile acesteia. Evident, condiția esențială este ca sunetul supus modificării să nu ocupe o poziție dominantă în operă. În orice altă poziție, faptul devine cu atît mai ușor de realizat cu cît întreaga structură fonetică a poeziei „nu este decît un acompaniament al ansamblului de imagini, de valori morfologice, sintactice, care colaborează pentru a înălța întregul la valoare de simbol. Astfel, pornind de la realitatea structurală a formei, izolate elemente fonetice, disparente în ansamblul orchestrației, trebuie să se supună imperativului limbii literare”.

O altă problemă care preocupă pe Caracostea este aceea pe care dînsul o numește „sistematică”. După ce înregistrează atitudinea lui Croce față de genurile literare și atitudinea fenomenologilor față de aceeași problemă, criticul insistă asupra încercării de a introduce în domeniul poeziei criteriile de sistematizare aplicate în domeniul artelor plastice și se raportează în cele din urmă la opozițiile bipolare:

Vischer, muzicalitate-plastică; Nietzsche, apolinic-dionisiac; Strich, nemărginire-desăvîrșire. Nesatisfăcătoare s-au dovedit și încercările făcute în cadrul literaturii comparate de a da o sistematizare ideologică a motivelor, în care criteriul de repartitie este cele mai adeseori de natură externă. Și tot atît de nesatisfăcătoare s-au dovedit și opozițiile bipolare, care în cele mai numeroase cazuri nu fac decît să dea un nume nou vechii opoziții dintre natură și spirit, sau categoriilor naiv-sentimental stabilite de Schiller. Toate acestea sînt generalități pure, în care nu pătrunde nimic din particularitățile stilistice ale operei de artă. Tot atît de puțin indicată să prindă esența operei de artă era și tipologia stabilită de Dragomirescu și întemeiată pe analogia cu științele naturii.

În procesul de stabilire a unei tipologii pentru literatura cultă modernă puteau veni însă unele sugestii prețioase din domeniul folclorului, unde s-a ajuns deja la o sistematizare a motivelor. Dar de o însușire integrală a sistemului nu poate fi vorba: în literatura cultă nu se poate ignora factorul istoric, încorporat definitiv în conștiința modernă. Instrumentul cel mai potrivit de sistematizare în acest domeniu constă în punerea în lumină a formelor celor mai alese „pe care le-au căpătat tipurile în dezvoltarea literaturilor“. Valorificarea și individualizarea creațiunilor nu este cu puțință încă decît pe calea unei analize stilistice structurale. Identitatea sau înrudirea tipurilor nu mai interesează așadar decît pentru faptul că ele ne dau prilejul să vedem cum atitudini identice pot fi particularizate prin mijloacele de expresie. Se impune astfel o literatură comparată, al cărei obiectiv nu-l mai formează valorile de conținut ale operei literare, ci forma; așadar, o literatură comparată a formelor. Forma constituie prin urmare întrebarea de competență atît a criticii cît și a istoriei literare.

Pentru ca studiul acesta să fie posibil, era necesar ca literatura să capete puncte de sprijin în disciplinele învecinate. Era necesară o nouă concepție despre stil pe de o parte, iar pe de altă parte se impunea contemplarea sub alte lumini a raportului dintre stil și viața socială. În filologie, cercetările de geografie lingvistică și de fonologie au dus la concepția structurală, ceea ce a împăcat realitatea statică cu procesul istoric. În stilistică, Ch. Bally grupează în centrul stilisticii fenomenele vieții afective, ceea ce însemnează apropierea de concepția limbajului ca factor expresiv. Gramaticalizarea limbii, așa cum a fost practică de timp îndelungat, a pus în relief valoarea ei intelectuală și a lăsat în umbră realitatea afectivității și expresiei. Și totuși în limbaj primatul revine afectivității, așadar expresivității.

În studiul său, nu s-a întemeiat în mod exclusiv pe directivele unei școli filosofice la modă. Are însă puncte de contact cu unele dintre acestea și apreciază în mod deosebit direcția gestaltistă, iar din anumite sfere științifice — este vorba de școala lui Oskar Walzel — împrumută chiar termenul prin care își exprimă concepția: *Arta cu-*

vîntului nu este decît redarea în românește a titlului unei lucrări a acestuia, *Wortkunstwerk*. Prin anumite aspecte ale ei, analiza formală se apropia și de fenomenologi.

Puține manifestări de această natură s-ar putea semnala în știința română anterioară. Cea mai de seamă se datorește lui Hasdeu, care era preocupat de caracterul estetic al limbajului: limba poetică are pentru el un caracter anacronic, poetul avînd darul de a reproduce limba omenească în stadiul ei de copilărie. Limba primitivă este simțire și ea stă pe linia percepțiunii, în timp ce limba cultă aparține domeniului apercetiv. La baza gîndirii lui Hasdeu se află Vico, pentru care era clar că prima limbă a omenirii a fost cea poetică: ea era poetică pentru că izvoara din simțiri și pasiuni, în timp ce limba întemeiată pe raționament era destinată în mod special filosofiei.

Capitolul introductiv pune și problema generațiilor în viața literară: fără să tăgăduiască dreptul firesc al fiecăreia dintre ele, criticul este convins că societatea noastră se îndrumază către noi forme de viață, către „o nouă structură, menită să actualizeze vechile cuvinte: obște, obștesc, care azi ne par stranii. Ele implică subordonare, ascultare, ierarhie, într-un cuvînt organizare fără ca prin aceasta libertatea științifică să fie întru nimic stîrbită, dîmpotrivă“. Dacă în continuare ținem seama că autorul vede în această formă de organizare izbăvirea de „individualismul strîmt“, înțelegem ca ideea de configurație, de totalitate, care conducea cercetările sale științifice i se impunea și în ordinea organizării sociale: nu elementele, nu individualitățile sînt acelea cărora trebuie să li se acorde înțietatea, ci totalitățile, colectivitățile.

Ceea ce trebuie să rețină atenția noastră în legătură cu această expunere programatică este consecvența în aplicarea principiilor. Într-adevăr, cineva care concepe viața sufletească sub forme unitare, de totalitate, va aplica operei literare o metodă de cercetare adecvată, văzînd într-însa un unicum ce nu se poate separa. Forma nu mijlocește înțelesul operei literare, nici nu-l simbolizează, ci îl exprimă direct: idee, sentiment și expresie se contopesc într-un unitate. Pe calea aceasta, aplicînd aparatul nostru de cercetare expresiei, rezultatul este analiza operei în totalitatea ei, iar critica formei sau a expresiei devine o critică a configurației, a structurii. De aceea, spre a stabili diferența între felul cum este concepută critica formei la Ibrăileanu și la Caracostea, am adoptat termenul de critică a formei pentru cel dintîi și de critică a configurației pentru cel din urmă, deși prin anumite trăsături ale sale sistemul ultim depășește concepția configuraționistă.

Trecînd la cercetarea operei lui Eminescu, prima constatare pe care o face Caracostea este lipsa totală a studiilor de formă aplicate acesteia. Mai mult decît atît, are oarecum impresia că în timpul din urmă s-a realizat o deprecieri a conceptului de formă, redusă uneori

la aspectul exterior al tehnicii, iar alteleori la procedee ornamentale. Faptul decurge din împrejurarea că spiritele sînt prea mult obișnuite cu vechiul fel de a vedea, cu separația drastică a formei și a fondului. Oricît ar afirma contopirea lor și existența lor unitară, criticii nu-și dau totuși seama că singura realitate poetică este forma, expresia, că fondul nu este altceva decît o pură abstracțiune.

În legătură cu expresia, prima problemă pe care și-o pune criticul este aceea a imaginii, pe care o urmărește în interpretarea ce se dă în anumite opere poetice. Sînt amintite încercările lui Gruber de a da o caracterizare psihologică a imaginilor — între altele și a unor imagini ale lui Eminescu; este amintită de asemenea lucrarea lui P. P. Negulescu, *Psihologia stilului*, în care se urmărește descifrarea procesului sufletesc ce stă la baza mijloacelor stilistice și exemplificarea lui între altele și cu material din opera lui Eminescu.

Recolta oferită de știința română era foarte slabă; dar în aceeași direcție se lucrase și în străinătate — și se lucrase uneori în straturi adînci. Caracostea notează astfel unele studii de stilistică, printre care acela al lui Demorest închinat lui Flaubert, cel al Doamnei Robertson despre Victor Hugo; se amintește activitatea lui Leo Spitzer, K. Vossler, Walzel și insistă asupra studiului lui Helmut Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*. Nici unul dintre studiile acestea nu-i pare însă satisfăcător, oricît de adînc ar fi pătruns în structura poetică, deoarece nici unul nu răspunde cerinței de a privi opera în totalitatea și în raporturile ei de coexistență. Cuvinte de apreciere are însă pentru lucrarea lui Pongs, *Das Bild in der Dichtung*.

O altă problemă pe care și-o pune cu acest prilej este aceea a stilului individual și raporturile sale cu stilul supraindividual. Sub raportul acesta, studiul lui Eminescu depășește importanța unui studiu închinat în mod exclusiv unei personalități. Poetul îi apare ca un tip formal prin care se realizează destinul artistic al neamului și se valorifică finalități stilistice supraindividuale cerute de structura limbii și a culturii românești.

În urma tuturor acestora, Caracostea insistă asupra părerilor lui Eminescu despre limba literară și mai cu seamă asupra ideilor sale în legătură cu factorii expresivi ai limbii, semnalînd importanța accentului logic în frază. Diferențele fonetice sînt judecate de poet după criterii metrice și estetice. El își dă în același timp seama de relația strînsă ce există între sunetul izolat și totalitatea fonetică din care face parte: prin convingerea lui că o modificare într-un singur punct aduce modificarea întregii structuri, Eminescu arăta un spirit cu totul modern.

Mai modern, sîntem ispitiți să conchidem noi, de cum însuși Caracostea l-ar crede. Într-adevăr, susținînd că o modificare în structura fonetică, oricît de minimă ar fi ea și oricare ar fi sectorul în care se realizează, se resimte în întreaga masă fonetică respectivă, criticul se găsește pe singura cale deschisă unui aderent al concepției confi-

guraționiste. Ne aducem însă aminte că, discutînd problema edițiilor și pe aceea a raportului între dialect și limba literară, domnia sa ajunge la concluzia că mici modificări de ordin fonetic sînt posibile fără ca structura respectivă să se resimtă. Cazul pe care îl discuta cu acel prilej era al verbului *stînge*, căruia înțelegea să-i păstreze forma dialectală în rimă, dar pe care se simțea autorizat să-l unifice în sensul limbii literare în orice altă poziție. Oscilația pe acest plan, care începuse încă de mai înainte, nu însemnează nesiguranță în unele secțiuni secundare; părerea își are importanța sa în restabilirea textului poetului, așadar în fixarea însăși a materialului ce se va supune studiului.

După ce își definise atitudinea în legătură cu problema stilului, Caracostea supune discuției diversele păreri emise anterior despre versul lui Eminescu și, în corelație cu acesta, despre versul român. Se știe că poetul a fost învinuit adeseori de incorectitudini de ordin formal și chiar un spirit superior cum era Hasdeu îi reproșa aceste scăderi. O învinuire asemănătoare îi era adusă de un cunoscător al problemelor de versificație și de un spirit orientat în literaturile contemporane, de Ovid Densusianu, care găsea în unele poezii eminesciene adevărate monstruoziități ritmice. Și cercul criticilor era nesfîrșit: el începea cu Grădișteanu, atingea una din culmile sale în studiul lui Grama și în acela al lui Aron Densusianu și va continua — și se continuă — pînă în zilele noastre. Atitudinea agresivă din începuturi a fost părăsită, reacția s-a schimbat, dar ideea a rămas. A rămas, dar cu observația că ceea ce pe vremuri era socotit drept o infamantă necunoaștere a problemelor de versificație, astăzi a devenit o lăudabilă siluire a canoanelor. Ca o justificare posibilă a acestor rezerve — unele puteau veni chiar din partea lui Maiorescu — amintesc aici hotărîrea lui Eminescu de a revizui unele poezii anterioare, înainte de a le cuprinde într-o ediție definitivă. Natural, noi nu știm în ce sens anume ar fi modificat poetul opera sa, dar nimic nu ne îndreptățește să credem că aceste modificări nu s-ar fi aplicat, în primul rînd, versificației. O ipoteză, evident; dar o ipoteză ce se întemeiază pe faptul că poeziile pe care Eminescu le avea în vedere erau, după mărturia lui Maiorescu, piesele următoare: *Venere și Madonă*, *Mortua est*, *Egiptul*, *Noaptea*, *Înger de pază*, *Împărat și proletar*, *Rugăciunea unui dac*, *Înger și Demon*. Și ne aducem aminte că asupra acestora se înverșunase mai tare critica timpului, semnalînd, între alte scăderi mai puțin importante, greșeli neiertate de versificație.

Discutînd părerile emise în legătură cu versul eminescian, Caracostea adoptă o atitudine diferită de aceea a criticilor anteriori. Lipsa de corectitudine a versului nu putea fi negată cele mai adeseori, dar această lipsă de corectitudine însemnează abatere de la o formă fixă, de la o categorie stabilită în trecut în care trebuie să torni viața actuală. Și cum poezia este chemată să exprime această viață, ea este

ținută să asculte mai mult de mișcarea interioară a vieții afective decât de imperativul de a nu depăși o anumită tabulatură a măsurilor. În aceste împrejurări versul nu poate fi considerat incorect: el nu face altceva decât, prin aparente abateri de la regulă, să pună în lumină momentele cele mai expresive. Un exemplu îndelung discutat era acela al poeziei *Egipetul*. Versul al doilea din această poezie era considerat în general ca un exemplu de abatere de la schema ritmică:

Peste el cêrul d'Egipet desfăcut în foc și aur . . .

asperitatea era creată aici de succesiunea celor două silabe accentuate din primul emistih. Și Caracostea constată: abatere este, dar nu o monstruozitate ritmică, așa cum voia Densusianu. Și apoi, abaterea își are temeiurile sale: *cerul d'Egipet* constituie un bloc expresiv în unitatea versului, cuvintele sint chemate să desfășoare în fața noastră perspectivele infinite ale spațiului egiptean. În economia versului ele cereau așadar un tratament special, care să le pună în lumină. Relief puteau căpăta prin opoziție față de schema consacrată, dar poetul creează această opoziție introducând o asperitate ritmică: succesiunea celor două silabe accentuate aduce după sine necesitatea unei cezuri suplimentare, care subliniază valoarea expresivă a blocului de cuvinte următor. Așadar, concludă criticul, în toate cazurile acestea calificate drept neregularități ritmice, ceea ce avem de fapt nu este o neregularitate, ci o opoziție ritmică expresivă.

Este indiscutabil că părerea lui Caracostea răspunde unei realități: pe calea acestei asperități ritmice — pentru că, chiar sub termenul de opoziție ritmică, asperitatea continuă să trăiască — poetul izbutea să sporească relieful expresiei următoare, viziunea spațiului egiptean era redată cu o putere surprinzătoare. Și cum într-o poezie legea supremă este aceea a expresivității, satisfacerea ei îngăduie punerea în funcțiune a tuturor mijloacelor adecvate.

Dar pentru toate cazurile acestea rămâne totuși de dezlegat o problemă ce se pare că l-a preocupat și pe Eminescu: anume, dacă relief expresiei nu se poate realiza fără să recurgem la astfel de opoziții față de schemele prestabilite. Se pune această întrebare, pentru că Eminescu n-a fost un revoluționar în materie de metrică: n-a sfărmat ce a găsit în poezia română la data când a apărut el și n-a creat ceva diferit în loc; dimpotrivă, a căutat să perfecționeze și să îmbogățească formele metrice. Exercițiile sale metrice, numeroasele și variatele scheme metrice pe care le aflăm în manuscrisele sale ne arată că poetul era preocupat în mod deosebit de aceste probleme. Iar faptul că în atâtea momente din opera sa poetică expresivitatea se realizează fără astfel de salturi mortale, ne îndreptățește să ne întrebăm din nou dacă modificările pe care el intenționa să le aducă unora din poeziile sale nu aveau într-adevăr de scop reducerea versurilor rebele la tabulatura măsurilor.

O altă observație pe care voi face-o în legătură cu acest capitol din studiul lui Caracostea se referă la analiza părerilor poetului des-

pre valorile expresive ale sunetelor. Caracostea raportează aceste idei la *Arta reprezentării dramatice*, pe care Eminescu o traduce din Rôt-scher și asupra căreia poetul a meditat îndelung. Evident în fața acestei explicări, toate încercările anterioare de încadrare ideologică a poetului nu mai pot fi reținute decât pentru interesul lor istoric. Prin Rôt-scher se explică de asemenea și cultul lui Eminescu pentru formele metrice ale antichității greco-latine¹².

În fine, un ultim fapt pe care-l semnalez cu acest prilej, este în legătură cu rimele compuse la Eminescu. Ne aducem aminte că această trăsătură a poeziei eminesciene fusese explicată prin influența sistemului de versificație german. Caracostea crede că ea decurge în mod firesc din caracterul enclitic al limbii române, — o părere pe care vom discuta-o cu alt prilej.

Dintre studiile închinat versului eminescian, de o atenție specială se bucură acela al lui Ibrăileanu, cu care ne-am ocupat și mai înainte. Ceea ce apreciază în mod deosebit Caracostea este năzuința criticului de la *Viața Românească*, un puternic reprezentant al criticii conținutului, de a se desprinde din formulele practicate pînă atunci și de a se îndruma către o critică întemeiată pe cerințele filologiei. Rezultatele nu pot fi acceptate în întregime însă. Ibrăileanu avea cunoștință de studiul lui Grammont despre versul francez, dar lucrările de specialitate întemeiate pe fonetica experimentală, în primul rînd aceea a lui Alexandre Lote închinată alexandrinului francez, nu erau puse la contribuție și din pricina aceasta criticul nu beneficiase de unele sugestii prețioase, îndeosebi în domeniul accentului. Obiecțiunea de căpetenie ce se aduce lui Ibrăileanu este că se întemeiază pe vechea distincție între formă și fond și că separă astfel elementele supuse studiului. Este firesc, atunci cînd pleci de la intuiția elementului izolat și nu a totalității, să ajungi la rezultate care să nu se poată verifica statornic. Definiția însăși a troheului ca metru optimist și a iambului ca metru pesimist nu poate fi acceptată, după cum nu se poate accepta nici segmentarea cronologică a operei eminesciene propusă de Ibrăileanu: poeziile anterioare anului 1879 sînt optimiste, cele posteroare acestei date sînt pesimiste. În afară de grelele excepții, atît de grele încît nu confirmă, ci infirmă regula, va trebui să se țină seamă de faptul că poezii considerate ca făcînd parte din epoca a doua aparțin ca elaborare primei epoci. O altă obiecțiune pe care o provoacă studiul lui Ibrăileanu este determinată de valoare impresivă a unor anumite sunete. Ne aducem într-adevăr aminte că pentru dînsul sunetele *m* și *n* erau sunete metalice, în timp ce ele sînt privite în toate limbile, spune Caracostea, drept „sunete moi“.

Tot atît de aproape sînt urmărite studiile închinat lui Eminescu de Tudor Vianu și de Călinescu. Caracostea desfășoară în capitolul acesta puternicul său discernămint critic, necruțător în descifrarea echivocului de atitudine și de gîndire. Analiza și condamnarea — pentru că de o condamnare totală a acestor lucrări este vorba — sînt

săvârșite din punctul de vedere al criticii formaliste așa cum o concepe d-sa: o critică a totalității, a cărei esență se dezvăluie prin expresie. Dar capitolul respectiv nu este numai distructiv: analizând concepția ce stă la baza studiilor amintite și rezultatele la care ele au ajuns, criticul are prilejul să-și precizeze propria atitudine, pe care noi vom urmări-o în liniile sale mari în studiul său aplicat direct poeziei lui Eminescu. Ceea ce vom observa însă de pe acum este faptul că verdictul negativ pe care-l aducea cu acest prilej era motivat într-o largă măsură de elementul subiectiv pe care se întemeia judecata estetică în opera lui Vianu și mai cu seamă în aceea a lui Călinescu. Întreaga activitate a lui Caracostea a fost dominată de năzuința către certitudine și îndelungile sale ezitări se explică prin trebuința sufltească de a găsi calea unei consolidări obiective a propriilor păreri. Adversar hotărât al pozitiviștilor, d-sa împărtășește totuși convingerea acestora că fenomenele vieții subiective pot fi transpuse în scara valorilor obiective. De aici necesitatea de a căuta și în științele învecinate, în filologie în primul rând, argumentul de care interpretarea literară simte trebuință. Într-un anumit sens, Caracostea reface în literatura română procesul pe care Hyppolite Taine îl trăise în literatura franceză. Aceeași aspirație la amândoi: explicarea valabilă obiectiv a operei de artă; dar în timp ce criticul francez anula individualul, făcându-l dependent pe de-a-ntregul de factori obiectivi de natură biologică sau socială, Caracostea subliniază în mod deosebit tocmai elementul individual, ceea ce ne duce în lumea proprie a artei, a cărei valoare se măsoară prin unghiul de abatere de la linia fabricatorilor de serie.

Voi semnala în continuare câteva momente din analiza la care criticul supune opera lui Eminescu, spre a vă face să vedeți rezultatele obținute.

Cea dintâi poezie asupra căreia se oprește este *Venere și Madonă*, pe care o cercetează îndeosebi sub raportul imaginilor, singurele indicate să dezlege greaua problemă a pesimismului sau optimismului poetului. Cu prilejul acesta Caracostea vorbește despre axa imaginilor, ceea ce însemnează sensul în care sînt dirijate imaginile unei poezii: ascendent, descendent sau difuz. Caracteristică pentru această poezie a lui Eminescu este organizarea lor ascendentă în partea primă, descendentă în momentele de invectivă și din nou ascendentă în partea finală. Poezia se caracterizează așadar printr-o puternică tendință de idealizare a femeii. Privite stilistic imaginile zeiței Venus și a Madonei îndeplinesc funcțiunea unui simbol. Nu mai poate fi vorba de comparația confuză a Venerei antice cu Madona creștină, așa cum credea Titu Maiorescu, ci de concretizarea frumuseții feminine în aceste două figuri, a frumuseții fizice și a frumuseții morale. Caracostea se întreabă: ar fi fost posibilă sacrificarea uneia din aceste două imagini? dacă poetul ar fi reținut numai imaginea Venerei, el n-ar fi putut exprima dezamăgirea morală pentru desfrînarea ei; dacă dim-

potrivă n-ar fi reținut decît imaginea Madonei, atunci i-ar fi fost cu neputință să exprime adîncul patimii omenesti. Dar, oare, nu s-ar fi putut ca idealizarea femeii să fie exprimată fără ca poetul să recurgă la cele două simboluri, care încarcă poezia sa cu elemente de cultură? Nu, afirmă Caracostea, pentru că în felul acesta ea ar fi fost lipsită de perspectivele infinite ale sentimentului. Poezia se echilibrează astfel pe date ce izvorăsc din instinct și din cultură, iar timpul și spațiul estetic al ei sînt străbătute „de semnificația celor două simboluri ale culturii”.

O altă trăsătură a acestei poezii este depășirea subiectului gramatical prin subiectul estetic. În versurile cunoscute:

Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,
A femeii ce și astăzi tot frumoasă o revăd

subiectul gramatical este *Venere*. Dar repetarea cuvîntului *femeie* denotă un accent afectiv atît de puternic încît el, deși din punct de vedere gramatical nu este decît un atribut, devine totuși „un centru către care converg toate elementele anterioare pregătitoare” și în spiritul nostru ocupă primul plan. Atributele încetează de a fi simple funcțiuni gramaticale, ele devin atributele esențialității și fac una cu subiectul. De altfel acesta este depășit pe de-a-ntregul în strofa următoare, în care subiectul estetic, — divinizarea frumuseții de femeie — este elementul central, și numai în ultimul vers al apostrofei:

Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin,
avem o coincidență a subiectului gramatical cu cel estetic, realizată însă nu printr-o revenire la subiectul gramatical anterior, ci prin dislocarea definitivă a acestuia și înlocuirea lui prin subiectul estetic.

Poezia se caracterizează în același timp prin simetrii și prin discordanțe. Față de imaginile idealizante din partea primă, imaginile care ne întîmpină în partea a doua: *femeie stearpă, fără suflet, fără foc, față pală de o bolnavă beție, buza-nvinețită de-al corupției mușcat* sînt traducerea unui sentiment de revoltă ce face ca imaginea femeii să se realizeze pe planul contrastant: în fața frumuseții idealizate a femeii, coborîrea ei pe scara valorilor morale. Poezia nu pendulează însă între idealizare și dezamăgire. Finalul ei aduce o înduioșare și purificarea de pulberea pămîntului prin iubire. Poetul revine în cele din urmă la formele inițiale și poezia se încheie astfel grupîndu-și din nou imaginile în ordine ascendentă, idealizînd figura întinată o clipă.

Determinate de ritmul firesc al sentimentelor, imaginile amintite nu vădesc retorism, ci traduc o necesitate de expresie. Urmărirea lor ne pune în măsură să înțelegem tehnica poetului, în a cărei creațiune artistică factorul conștient deține un loc important. Natural, în procesele acestea nu se poate nega rolul subconștientului; dar cum este cu neputință să se determine raportul între conștient și inconștient în actul creațiunii artistice, și cum în poezie forma este linia de intersec-

ție a conștientului și a inconștientului, analiza formei ne dă puțința să captăm în unitatea ei viața sufletească din care a izvorât opera.

Cea din urmă întrebare pe care și-o pune Caracostea în legătură cu această poezie este dacă printr-însa se anunță ceva din destinul poetului. Răspunsul afirmativ se întemeiază pe raportarea la *Luceafărul*. Ca și în *Luceafărul*, în *Venere și Madonă* întâlnim un „elan al idealizării fără margini, în ambele o dezamăgire, o cădere a vălului și o desfacere de *visuri sece*, în ambele privirile rămân îndreptate în sus, în prima cu o împăcare în puterile elementare ale vieții: *tu ești sfântă prin iubire*, în ultima o liberare prin identificarea cu chemarea supremă: *creativitatea*“.

Stilul individual pe care poezia-l anunță se caracterizează prin stăpânirea formală a elanurilor nemărginite, ceea ce îndreptățește întrebarea dacă prin acest caracter al său nu se pune în lumină una din trăsăturile proprii finalității artistice către care se îndrumează cultura română.

Analiza formei justifică așadar concluziuni de natură etnică.

Unei operațiuni asemănătoare este supusă și cunoscuta poezie *Epigonii*, izvorită nu din tumultul patimei ca *Venere și Madonă*, ci din experiența culturii. Opoziția masivă a părților contrastante ar traduce pînă la un punct opoziția schilleriană dintre naiv și sentimental. Judecată în comparație cu cunoscuta poezia a lui Baudelaire, *Les phares*, *Epigonii* se caracterizează în primul rînd prin lipsa unui simbol totalizant, căruia să i se supună toate imaginile. Este drept, poetul ar fi putut, dispensîndu-se de un simbol central, să facă din fiecare figură o icoană de mit, înfățișînd tipul omenesc către care tindea; dar cele mai multe figuri nu-i ofereau suficient material simbolic. Pe de altă parte, un simbol totalizant ar fi înlăturat multiplicitatea de viziuni pe care o cerea realitatea istorică și astfel poezia ajunge să oscileze între simbol și istorie.

Accentele înalte de odă, împletite cu tonul grav sau elegiac ale părții a doua, mențin într-o constantă ascendență axa imaginilor. Poetul combate pe contemporanii săi lipsiți de încrederea naivă a scrierilor lor, minaiți de îndoială, dar el rămîne statornic atașat de valorile preamărite în partea primă, de sfintele firi vizionare, ce creau o altă lume pe astă lume de noroi.

Un studiu de literatură comparată a formelor întreprinde Caracostea în analiza poeziei *Mortua est*, care-i dă prilejul să definească pe poetul român prin raportare la Leopardi, a cărui elegie *A Silvia*, prezenta multe analogii cu poezia lui Eminescu.

După ce notează cele trei variate păstrate în manuscrisele poetului (ms. academic 2259), Caracostea întreprinde descrierea și caracterizarea lor. Motivul — moartea timpurie a femeii iubite — fusese cultivat cu mult înainte. În literatura română sînt amintiți în această ordine Conachi, care în elegia *Pe năsalie* plîngea moartea iubitei sale Smaranda Negri; Asachi, care plîngea moartea iubitei de pe vremuri, Bi-

anca Milesi. Alecsandri cultivase tema în cunoscuta lui *Dedicație*, închinată amintirii Elenei Negri, iar poetul bucovinean D. Petrino făcuse același lucru în ciclul *Flori pe mormînt* din volumul său *Lumini și umbre*. Încă de mai înainte se făcuse afirmația că *Mortua est* era un reflex al unei cunoscute poezii a lui Bolintineanu, *O fată tinăra pe patul morții*. Amintind părerea aceasta — ea fusese susținută între alții de Ibrăileanu —, Caracostea crede că raportarea la Bolintineanu s-ar putea face pe o singură linie, aceea a ritmului. Dintre toate operele acestea, singura care se ridică în sfera poeziei este *Dedicație*, unde, îndeosebi în prima parte, poetul a știut să rețină căldura inspirației cu care însuflețește imagini ce ar părea banale.

Încadrarea în cuprinsul liricii române este urmată de studiul genetic al operei. Criticul insistă asupra formei prime care era datată în manuscris din octombrie 1866; poezia fusese scrisă așadar la vîrsta de 16—17 ani. În această variantă ea purta titlul *Elena*, ceea ce ar putea da unele indicii de natură biografică. Ea putea fi apropiată într-adevăr de Bolintineanu, prin caracterul periferic al imaginilor. Dar chiar în această formă nedesăvîrșită, Eminescu aducea unele trăsături proprii: era finalul, — cele din urmă zece versuri ale poeziei, care aduceau o redacțiune aproape definitivă și care aveau să organizeze cu vremea întreaga poezie. Mai mult însă: chiar de pe acum, un anumit vers al poeziei era de natură să indice sfera literară din care pornea Eminescu:

Idee din palide-a nopților gînduri,

spunea poetul român, ceea ce, susține pe bună dreptate Caracostea, ne îndrumează către poezia preromantică și în mod special către *Cugătările nocturne* ale preromanticului englez Young. Raportarea ne pare cu atît mai îndreptățită cu cît poezia lui Eminescu, apropiată în această variantă de Bolintineanu, găsea în opera acestuia o puternică atmosferă preromantică. Varianta primă a poeziei nu cunoștea echilibrul: romantica fioroasă a scheletelor din partea primă aducea un realism crud, macabru; consolarea din partea a doua, de o expresie foarte stingace, ieșea din linia desenată inițial și poetul nu găsea un termen de relație și de organizare unitară. Poezia se caracterizează astfel prin însumarea a două centre de greutate, care rămîn exterioare unul față de altul: timpul și spațiul estetic al ei rămîn amorfe, nu pot organiza haoticul. Caracterul acesta eterogen determină pe poet să părăsească varianta primă, din care nu avea să rețină decît versurile finale, destinate să devină elementul generator al operei definitive. Varianta a doua se caracterizează în primul rînd prin faptul că anumite comparații sînt înlocuite prin metafore. Paralel cu această transformare de ordin stilistic, poezia izbutește să creeze un orizont cosmic, izvorît din nevoia, vag schițată încă, a ascensiunii și a opoziției motivelor de consolare și de deznădejde. Dar și de data aceasta cele două motive, disperarea și consolarea, rămîn pe planuri separate.

În forma ei definitivă, poema pune în lumină chiar de la început conflictul între viață și lipsa de sens a vieții. În ordinea expresiei, conflictul se traducea prin opoziția celor două imagini ce umplea primul vers: în fața expresiei directe *umezi morminte*, metaforicului *făclie de veghe*. Conflictul se poate urmări și în arhitectura generală a poemei: partea primă a ei înfățișează o mișcare ascendentă, în timp ce partea a doua pictează prăbușirea. Din conflictul acesta rezultă dinamica poeziei. Spațiul estetic al ei, prea vast ca să măsoare dimensiunile unui singur destin, amplifică tema pînă la simbol: poezia se încarcă astfel cu simboluri vaste, ea ajunge să exprime lupta între afirmarea vieții, — care traduce instinctul, afectul, — și conștiința zădărniceii aceleiași vieți, izvorită din rațiune. *Mortua est* exprimă așadar, în ultimă analiză, lupta între sentiment și rațiune.

În analiza strict stilistică a poeziei, Caracostea subliniază mai întâi caracterul imaginilor — vizuale, auditive, motrice, — repartitia lor și notează colaborarea lor în ultima strofă în care este pictată ascensiunea. Rarele calități artistice ale acestei strofe sînt puse într-o puternică lumină. Paralel cu calitatea imaginilor este urmărită și concurența și colaborarea stilului verbal și nominal, cu care prilej se menționează, între altele, funcțiunea nominativă a verbului existenței.

Mortua est, notează Caracostea, aduce o organizare ascendentă a spațiului, care are drept urmare sugerarea unei atmosfere de mister și crearea unei viziuni cosmice ce anulează contradicțiile. Într-adevăr, critica anterioară subliniasă o contradicție în descrierea cîmpului ceresc: pe de o parte cerul este cîmpie senină, pe de altă parte el este acoperit de nori negri ce par sumbre palate. Criticul afirmă că viziunea cerului din poezia lui Eminescu nu trebuie judecată în raport cu pămîntul; poetul se află undeva în spațiu, de unde poate avea simultan perspectiva cerului senin și a cerului acoperit cu nori.

Integrată analizei stilistice, analiza acustică preocupă de aproape pe Caracostea în această poezie. Căutînd să descifreze valorile expresive pe care sunetele le capătă în structura poeziei, criticul urmărește confirmarea și pe plan fonetic a datelor stabilite pe alte căi. Se semnalează astfel funcțiunea vocalelor umbrate în poziție tonică (*u, o*), succesiunea vocalelor închise, dispoziția simetrică a lui *a* accentuat, neaccentuat sau inițial (*aur, aer*), cu spațiul de rezonanță în vocala următoare sau în *r* final, și se notează de asemenea aliterațiile în *s, r*, indicate să sugereze ideea orizontului în prelungire.

Și prin arhitectura imaginilor poezia este semnificativă pentru arta lui Eminescu. Partea primă este un elan înfrint, iar partea a doua organizează în conștiință răsunetul înfringerii. Ea este încărcată de imagini de prăbușire din domeniul moral: *nebunie, au e sens în lume* etc. Imaginile prin care este pictată ascensiunea și, în opoziție cu ele, acelea prin care este exprimată prăbușirea traduc cutremurarea

conștiinței în fața caducității vieții. Din această constatare nu ia naștere un sentiment pasiv al vieții, ci o adâncă răscolire, un dinamism excepțional.

Prin arhitectura ei, *Mortua est* se apropie de *Epigonii* și de *Venere și Madonă*: ca și acelea, poezia ce ne-a preocupat pune în lumină în primele ei momente un elan, căruia îi urmează o dezamăgire. Este așadar același ritm al sentimentului, ceea ce arată că opera nu izvorăște din virtuozități tehnice, din meșteșug, ci traduce o experiență adâncă a vieții.

Cea din urmă operație la care este supusă poezia este analiza comparată a formei. Am amintit și cu alt prilej că în materie de literatură comparată Caracostea aduce o concepție aparte: preocupat să prindă nota caracteristică a unui scriitor, dînsul nu urmărește comparativ temele literare, deoarece faptul acesta ar stabili nu deosebiri, ci asemănări. Prin faptul că mai mulți scriitori, aparținînd unor literaturi deosebite, tratează aceeași temă literară, ei nu se diferențiază ci se apropie unul de altul. Și studiul literar trebuie să pună în lumină tocmai nota distinctivă a fiecăruia dintre acești scriitori, pe care tema comună îi apropie. Trăsătura caracteristică o realizează fiecare prin expresia proprie pe care o dă temei tratate.

Ce poate fi mai obișnuit decât plângerea la moartea timpurie a ființei iubite? Înregistrând numele tuturor scriitorilor care au tratat acest motiv și încadrându-l pe Eminescu între ei, nu ajungem să înțelegem ce este propriu poetului român. Ce îi este propriu vom înțelege numai atunci când vom adânci forma particulară pe care această temă o ia în opera lui. Așadar nu analiza comparată în sens general, analiza comparată a temelor, ci analiza comparată a formelor.

Am amintit încă de mai înainte că spre a defini pe poet sub raportul acesta, Caracostea studiază *Mortua est* în raport cu elegia *A Silvia* a lui Leopardi. *Mortua est* luase naștere din complexul de imagini din finalul poeziei: *Văd vise-ntrupate gonind după vise*, care traduceau sentimentul provocat de conștiința zădărniceii oricăror aventuri ale vieții, caducitatea vieții. Poezia lui Leopardi a izvorât din imaginea cu tendințe de simbol a tinerei fete, *tenerella*, moartă înainte de vreme. Poezia italiană se caracterizează printr-o linie nedecisă, ea nu este nici pură contemplație, nici expresia unui sentiment de iubire. Poetul avea elementele de contrast, dar îi lipsea dinamica unui conflict. Dinamismul ei ar fi putut lua naștere într-o singură împrejurare, anume dacă poetul ar fi asociat destinul său cu destinul ei, destinul ei fiind văzut ca destin al lui. Ar fi trebuit așadar ca materialul poetic să poată fi organizat pe linii de simbol.

O altă trăsătură proprie poeziei lui Leopardi este caracterul ei narativ: cîntecul este așezat pe axa amintirii, ceea ce nu îngăduie conflictul în actual, așa cum se întîmplă la Eminescu.

Pe aceeași linie a diferențelor se notează legăturile istorice ale poeziei italiene, în osebire de poezia română. Leopardi întrebuințează

apostrofa de mare volum, el merge pînă la amintirea numelui ființei dispărute. Eminescu reduce totul la întrebuintarea pronumelui. Procedeul poetului italian este de natură să evoce un spațiu și un timp limitat: *A Silvia* se caracterizează într-adevăr printr-o spațializare limitată, cu trăsături sobre, în timp ce *Mortua est* aduce ca notă proprie sentimentul infinitului.

În prima parte a poeziei italiene este vorba de soarta individuală a unei ființe. Elegia se concentrează în toată puritatea ei în strofa a cincea; dar și aici ea păstrează aceeași semnificație limitată la individual. Strofa finală rupe însă linia; ea aduce o tensiune nemotivată de desfășurare anterioară a poeziei, făcînd posibilă întrebarea dacă Silvia rămîne aceeași ființă izolată, sau dacă numele său n-a ajuns să acopere un simbol: este vorba de moartea ei, sau de moartea speranței în general? Caracostea este convins că singura interpretare justă este aceea care reține imaginea Siliviei pînă la sfîrșit. Crede însă că în final, elegia accentuează destinul poetului și tinde spre simbol, asociind în semnificarea ei elemente din destinul omenesc, nesuținute însă artistic de accentele anterioare sau de posibilitățile imaginii centrale. *A Silvia* putea fi dăltuită ca o stelă funerară antică, ea putea deveni o elegie înaltă; căutînd să-i dea proporțiile unui simbol însă, poetul face ca elegia să fie depășită și ca imaginile să se suprapună fără să se contopească. Ele își păstrează caracterul lor analitic și rămîn nelegate printr-un sentiment unitar. Spațiu închis, împletire de idilic și de elegiac, oscilații de amfibolie în final, iată trăsăturile mari ale poeziei italiene.

Nimic biografic la Eminescu, nimic în spațiu limitat. Poezia lui se desfășoară pe plan absolut, imaginile lui sînt în contact cu esența sentimentului lipsit de orice contingente. Leopardi aducea o asociere de motive și de contrast. Eminescu aduce dinamismul unui conflict adînc. Dar poetul român stăpînește prin formă elanurile adînci într-o măsură mai mare de cum stăpînește poetul italian simplele lui asociații. Înlăturînd subiectivul, *Mortua est* apare mai distanțată de poet decît *A Silvia* și cu toate acestea prima este incontestabil mai lirică decît a doua. Poetul român are talentul remarcabil de a realiza această distanțare fără să recurgă la utilizarea elementelor de baladă, fără să se situeze într-o atmosferă apolinică în felul lui Goethe și fără să dispară față de imagini, cum se întîmplă cu parnasienii.

Comparația sublinia astfel notele caracteristice poetului român: conflictul între elanul sufletului și cel al spiritului, care ducea la o dinamică uriașă, stăpînită totuși formal. Prin această trăsătură a firii sale Eminescu apare ca unul dintre cei mai răscolitori poeți ai lumii.

Am urmărit în mersul ei general analiza poeziei *Mortua est* spre a vă face să vedeți complexitatea operațiunii, așa cum o întreprinde Caracostea. Analiza formei însemnează așadar adîncirea poeziei sub toate aspectele sale, nu numai pe linie acustică. Obiecțiunea ridicată din unele părți că critica formei se mulțumește să ciocăneasă sune-

tele și să asculte cum sună, își arată astfel lipsa de îndreptățire. Felul cum ea este practică de Caracostea adîncește poezia sub toate laturile ei, așadar în totalitatea ei, în structura ei, în configurația ei.

Amănunțita analiză a lui Caracostea are îndoitul merit că pătrunde adînc în substanța poeziei eminesciene și că sugerează unele întrebări în legătură cu arta poetului. Cea dintîi ar rezulta din concurența între metaforă și comparație; ea s-ar referi la jocul între sugestie și expresie directă, ar privi structura metaforei, a cărei tendință generală de îndrumare spre mit ar putea explica amintita distanțare de poet. O altă întrebare care se pune este în legătură cu esența conflictului cuprins în această poezie. Dramatismul conflictului caracterizează lirica lui Eminescu pe o mare rază. Asociat amplexării sentimentelor și viziunii, el definește spiritul titanian al poeziei, care de altfel ancorează în titanism și prin negația finală:

De e sens în lume e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.

În afară de datele acestea, deduse din afirmațiile cuprinse în studiul lui Caracostea, se pune încă o întrebare de altă natură. Am spus mai înainte că pe calea analizei formale criticul crede posibilă definirea în proprie esență a unui scriitor, posibilitatea de a determina contribuția lui originală. În legătură cu Eminescu, d-sa pune această întrebare în termenii ei cei mai larg cuprinzători: „Ce aduce nou Eminescu în literatura lumii?”. Și „ce aduce nou Eminescu“ e stabilit pe calea comparației cu Leopardi. Dincolo de această operație rămîne totuși deschisă întrebarea: din nesfîrșitul număr de poeți care au tratat aceeași temă, oare numai Eminescu se caracterizează prin elanul sentimental înfrînt, prin dinamism, prin stăpînire formală și prin distanțare a imaginilor de poet? N-ar putea toate elementele acestea să definească și alte spirite de amplitudini sentimentale romantice supuse însă unei severe discipline clasice? Comparația cu Leopardi definește pe Eminescu numai în raport cu acesta, ea pune în lumină ce aduce poetul român nou față de ceea ce aduce poetul italian. Dar de la acest punct pînă la stabilirea a ceea ce aduce el nou în literatura lumii, distanța este foarte mare, atît de mare încît rămîne de discutat dacă spiritul omenesc, prin definiție limitat în puterile sale, va fi în stare s-o măsoare vreodată. Analiza formei presupune cunoașterea adîncă a limbii în care este scrisă o operă. În ordinea aceasta însă, puterile noastre sînt limitate: în general, cunoaștem bine limba cu care am crescut; și cunoaștem alte limbi cu o aproximație care nu ne îngăduie să descifrăm virtualitățile lor artistice. În aceste împrejurări sîntem oare îndreptățiti să vorbim despre posibilitatea de constituire a unei literaturi comparate a formelor pe un perimetru atît de uriaș încît să ne permită să vorbim de ceea ce aduce un scriitor nou în literatura lumii? Obiectivele prea mari pe care și le propune disciplina

îndreptătesc specticismul în ceea ce privește posibilitatea ei de constituire¹³.

Un capitol special închină Caracostea poeziei sociale. În ordinea aceasta distinge poeziile cu accente revoluționare (*Mureșan*), de cele cu temă net socială (*Viața*) și de cele cu temă social-filosofică (*Tat-Twam-Asi*, *Inger și demon*, *Împărat și proletar*). În legătură cu prima, este amintită drama lui Byron, *Manfred*. Mureșan ar fi un Manfred, „muncit nu de misterele vieții, ci de destinul neamului”. *Viața* este raportată la celebrul *Cintec al cămășii*, al poetului englez Thomas Hood.

Dintre poeziile care asociază temei sociale reflecțiunea filosofică, *Împărat și proletar* este urmărită mai de aproape. Idealul socialist al revoluționarului apare nedistinct: el vorbește de o vîrstă de aur existentă în trecut, a cărei revenire pe fața pămîntului ar fi revenirea fericirii. Marxistul face astfel loc concepției rousseau-iste. Contradicția nu apare supărătoare însă, deoarece finalul poeziei privește conflictele sociale în esența lor, de la o înălțime filosofică grație căreia contingentele dispar. În prima ei formă, păstrată în manuscris sub titlul *Proletarul*, poezia se limita la exprimarea sentimentelor revoluționare și îndemnurilor la revoltă. Totul, fără un plan de rezonanță. Și întemeiat pe studiul manuscrisului, criticul arată cum poezia și-a creat spațiile de respirație și cum a ajuns în cele din urmă la înalta ei semnificație: aceeași polaritate întilnită și în alte poezii, absolutul vieții și absolutul conștiinței, definesc și aici pe poet. Și deși aceasta este pagina în care Eminescu aduce imaginea cea mai pesimistă a lumii, criticul se întreabă: este ea o operă de atmosferă strict negativistă, strict deprimantă? Răspunsul nu i-l putea da decît studiul imaginilor, care trebuiau urmărite în sensul axei lor, și al mijloacelor metrice. Strofele finale nu aduc arhitectura strîns ordonată a imaginilor din strofele anterioare. Imaginile au un caracter divizat și marginal, ceea ce face ca poezia să înregistreze în acest moment al ei o coborîre. Strofa ultimă revine însă la tonul major, afirmat independent de formele verbale, de metafore, de accent, de organizarea ritmului. Analiza conduce pe critic să vadă în finalul poemei „ecoul firesc al tragicului desfășurat, dar nu îmbrățișat”, ceea ce înseamnă că poetul ajunge să descifreze destinul omenirii, dar destinul acesta nu are adeziunea lui.

Dintre poeziile cu formă fixă, sonetul *Veneția* se impune lui Caracostea în mod cu totul deosebit, nu numai pentru calitățile sale poetice reale, ci și pentru motivul că îi da prilejul să definească pe Eminescu ca tip formal în raport cu izvorul de la care pornea și cu alți poeți care tratau aceeași temă.

Izvorul, indicat în primul rînd de Eminescu în manuscrisele sale, a fost pus în lumină de I. Grămadă în studiul său *Mihai Eminescu. Contribuții la studiul vieții și operei sale*, publicat la Heidelberg în 1914. Grămadă căuta cu prilejul acesta să reabiliteze oarecum figura poetu-

lui Gajetano Cerri, un italian germanizat, de la care pleca poezia lui Eminescu. Natural nici el nu avea intenția să diminueze valoarea poetului român, constata totuși că, în afară de imitarea sonetului *Veneția*, se puteau urmări în opera acestuia unele reminiscențe din poezia lui Cerri: trăsături ale formei, unele imagini și o vagă melancolie și predispoziție pentru întrebări filosofice, creau o atmosferă comună celor doi poeți.

În aceste împrejurări, Caracostea caută să precizeze poziția ocupată de poetul austriac față de Eminescu. Sonetul lui Cerri aduce într-adevăr anumite simetrii, dar el se caracterizează în primul rînd prin relativizare, prin raportare subiectivă la poet, ceea ce înseamnă reducerea a proporțiilor, restrîngere a orizontului. Două sînt impresiile fundamentale care se desprind din poezia sa: marea, văzută ca un copil ce caută revenirea vieții pe obrazul iubitei sale, și glasul ce se ridică din mormînt spre a proclama irevocabilul. În ultimă analiză aceste două impresii îi par criticului că nu fac altceva decît un joc de asociații de idei, lipsit de plasticitate și de semnificație largă.

La Eminescu ne întîmpină însă orizontul larg deschis: el ridică totul în absolut, pentru el *Veneția* devine simbolul mării și strălucirii din trecut. Poziția centrală în poezia germană o ocupă poetul, care făcea totul dependent de impresiile sale; în poezia română, aceeași poziție este ocupată de imaginea cetății moarte, — moartă în mijlocul unei naturi care rămîne mereu aceeași, mereu puternică, mereu biruitoare a tuturor străduințelor omenești. Din această primă trăsătură motivul a căpătat valoare de simbol și s-a diferențiat fundamental de motivul tratat de Cerri. El se diferențiază în același timp prin dramatizarea materialului poetic, dramatizare ce se poate urmări pînă în poziția exterioară: sintaxă, morfologie, acustică, desfășurare a imaginilor, rimă, cezură. Poezia lui Eminescu aduce o concentrare de imagini vizuale ceea ce înseamnă că ea ar trebui să fie în primul rînd statică. Eminescu are însă mijlocul de a crea impresia opusă: Prin opoziții și personificări, prin structura sintactică și ordinea cuvintelor, prin imagini și prin efectele de ordin acustic, sonetul capătă un caracter dinamic. Natural, nu este nimic viforos; este o dinamică lentă, funerară.

În analiza sonetului, criticul insistă pe larg asupra funcțiunii estetice a unor anumite morfeme. Este vorba în primul rînd de pluralul în -uri al unor substantive, care ar avea calitatea de a evoca un aspect pur obiectiv și de a spori impresia de vizualitate, de concret a lucrurilor. Dar aspectul asupra căruia insistă mai îndelung este cel acustic. De altfel sonetul, care prin schema lui fixă limitează libertățile poetului, îngăduie totuși toate libertățile de combinații acustice. Caracostea urmărește astfel raportul în care se găsesc vocalele întunecoase (*i, â, o, u*) față de cele luminoase (*e, i*), valoarea impresivă a vocalei *a* sau a nazalei *n*, cea din urmă socotită în stare să sugereze impresia de funerar.

Problemele pe care le ridică analiza sînt multiple. Una dintre ele este aceea a stilului etnic, cu care criticul se întîlnise și în alte părți. Trăsăturile proprii stilului etnic românesc îi par că sînt concentrate în opoziția vocalelor întunecoase și luminoase, în morfemul *-uri*, în funcțiunea lui *i* asilabic, pe care dînsul îl consideră specific limbii române și capabil să exprime expansiunea lucrurilor infinite, vibrația nostalgică.

O altă trăsătură proprie sonetului și asupra căreia Caracostea insistă, este funcțiunea expresivă a verbelor medii. Verbe medii sînt acelea care au aparența verbelor reflexive, dar care nu pot fi gîndite ca reflexive; ele exprimă „prefaceri săvîrșite într-un subiect printr-o putere care lucrează elementar, ca o forță a naturii, fără ca subiectul să fie activ... nu conducem ci sîntem conduși printr-o prefacere mai presus de noi“. Aceste verbe sînt indicate să exprime acțiunea unei puteri mai presus de om, impunînd omului hotărîri cărora el nu se poate sustrage. Supunerea față de aceste hotărîri sau o revoltă sortită înfrîngerii, aceasta este soarta lui. Verbele medii sînt astfel într-o strînsă corelație cu stările titaniene și Caracostea ține să sublinieze faptul. În această categorie intră bunăoară verbul *s-a stîns*, cu care începe sonetul *Veneția*. Poezia apare astfel construită pe opoziția între două puteri: de o parte străduința omenească prin care cetatea a atins culmea strălucirii, iar pe de altă parte destinul care frînge orice năzuință și distruge orice realizare a puterilor lumii.

De altfel această reacție titaniană se poate observa și într-un alt moment al poeziei. Raportată la sonetul lui Cerri, *Veneția* se caracterizează prin sporirea proporțiilor: copilul naiv al poetului austriac devine la Eminescu îndureratul și imensul Okeanos, un titan față de minusculul său precursor.

Am semnalat faptul acesta, pentru că dintre toți cercetătorii operei lui Eminescu acela care, după părerea mea, a pătruns mai adînc în substanța lirismului marelui poet este Caracostea. Fără să insiste asupra aspectului titanian al poeziei sale dînsul intuiește într-adevăr anumite momente de titanism. Nu numai cu acest prilej, ci și atunci cînd vorbește, în același studiu, de spațiul în care se mișcă Hyperion și de elanul ce caracterizează acțiunea sa, ne întîmpină aceeași afirmație: spațiul prezintă dimensiuni titaniene, elanul este și el de esență titaniană. Iar într-un alt studiu, pe care nu putem decît să-l amintim în treacăt, în *Simbolurile lui Eminescu*, Caracostea identifică un astfel de moment de titanism în cunoscuta poezie *Inger și demon*: „demonul revoluționar din *Inger și demon*“, spune d-sa, „ar vrea să coboare totul pentru a stîrni furia norodului și distrugerea. Titanismul acesta, avînd frecvente corespondente în literatura universală, poate fi urmărit comparativ. Dar cînd, neștiut și bolnav, demonul se stinge pe patul proletar, negura este împrăștiată de arătarea aievea a fetei de împărat. Din prăpastia de ură, ochii titanului înfrînt se înalță recunoscători spre acest simbol luminos al liberării prin milă și iubire“.

Pentru că timpul nu ne îngăduie să stăruim încă asupra lui Caracostea, mă mulțumesc să amintesc numai că *Arta cuvîntului la Eminescu*, opera care ne-a reținut mai îndelung, nu analizează de fapt întreaga operă a poetului. În afară de cele studiate pînă acum, Caracostea insistă pe larg asupra *Luceafărului*, considerat drept cheia de boltă a întregii lirici eminesciene. *Luceafărul* fusese urmărit în mod exclusiv în *Creativitatea eminesciană*, unde poema era cercetată în procesul ei de constituire, de devenire. *Arta cuvîntului* reia studiul pe latura expresiei și subliniază între altele — acestea sînt singurele elemente pe care le menționez — unele momente de titanism în felul cum poetul înțelege să prezinte pe Hyperion.

Într-un capitol special sînt urmărite însă expresiile ritmice indicate să creeze sentimentul timpului la Eminescu. Analiza duce pe critic la unele concluziuni a căror importanță nu poate scăpa nimănui. Sentimentul eminescian al timpului este bunăoară în opoziție cu caracterul carnal atribuit eroticii eminesciene. Poetul privește apoi fragmentul minimal de timp, clipa, în planul eternității, ceea ce însemnează reținerea permanentă a celor două axe de polarizare a sentimentelor. În erotică bunăoară, unde sentimentul timpului ia uneori forma tragică, iar alteori forma ușor elegiacă și face ca sentimentul iubirii să fie străbătut de o spiritualitate subtilă uneori, tragică alteori, clipa se asociază adeseori elanurilor nemărginite și prin opoziția ei marcată față de eternitate sporește reliefurile poeziei. În procesul de contemplare a naturii, sentimentul timpului limitat este indicat să sugereze ideea neconținutei treceri a lucrurilor. Iar una dintre postume, *Stelele-n cer*, pe care criticul o urmărește foarte de aproape sub raportul acesta, este considerată ca o concentrare de simboluri chemate să exprime trecerea fără oprire a timpului, a cărui măsură rămîne clipa. În ansamblul acesta, apelul la iubire „își capătă tot înțelesul nostalgic. Este una dintre cele mai originale expresii ritmice ale aspirației către fericire, izvorită din sentimentul trecerii universale“. În aceeași ordine este urmărită și *Glossa*, și, alături de ea, poeziile în metru antic: *Sara pe deal* și *Odă în metru antic*, precum și cunoscuta *Dintre sute de catarge*. Întemeiat pe analiza acestor poezii în primul rînd și pe unele raportări fugare la alte poezii în rîndul al doilea, Caracostea ajunge la următoarea definiție a formei eminesciene: „de o parte, un elan al vieții sau o valoare supremă a conștiinței, de altă parte, durerea de a te vedea mărginit prin desfășurarea unor eterogene puteri elementare. Limitîndu-se la sentimentul timpului, am constatat că motivele se reduc la acest acord fundamental. Astfel, opoziția de imagini tinerețe-bătrînețe din *Noaptea*, cu accentele: *O! dezmiardă pîn-ce fruntea-mi este netedă și lină*; ciuda că vremea nu se oprește asupra idilei din *Singurătate*, durerea din *Departate sunt de tine* că clipa fericirii e pentru totdeauna apusă; scuturarea liliecilor în chiar clipa jurămintelor eterne din *Cînd amintirile*; răsunetele în formă poporană și cultă a motivului naturii veșnice, pe cînd omul e schimbător; viziunea trecerii universale

din *Stelele-n cer*; desfacerea de vremelnice din *Glossă*; aspirația spre eternitate din *Oda în metru antic*; în sfârșit, *Dintre sute de catarge*, opoziția dintre *idealurile* și *cinturile* de o parte și *valurile*, *vînturile* de alta, toate acestea sînt forme felurite pe care le ia sentimentul timpului. La acestea s-ar mai putea adăuga altele, tot atîtea fețe ale aceleiași forme interne: conștiința care suferă și ar vrea să se izbăvească de apăsarea forțelor oarbe, care duc totul fără noi și împotriva noastră“.

În evoluția ei, critica lui Caracostea este mărturia celei mai torturate căutări de sine în știința românească. În punctul său de plecare, ea se afirmă prin necesitatea de a descoperi un mijloc de fundamentare obiectivă a impresiei. De aici formula specială de evoluționism pe care o propunea, ca un mijloc de a răpi impresiei caracterul ei subiectiv prin găsirea formelor premergătoare operei artistice definitive. Căutînd să izoleze impulsul inițial ce se găsește la baza operei de artă și să urmărească aspectele variate pe care o temă literară le-a îmbrăcat în evoluția către desăvîrșire, critica sa devine astfel critică genetică. Ea este preocupată să lămurească așadar însăși dinamica creației, modalitatea cum o operă poetică ajunge în cele din urmă la o anumită configurație. Dacă în studiul genetic, critica literară urmărește lupta pentru expresia definitivă, opera definitiv realizată este ea însăși obiectul unei adînci critici. Privind-o ca o structură unitară, din care nu se pot detașa elemente care să constituie izolate fondul sau forma operei, critica literară devine o critică a structurii, a configurației. Ea se aplică în mod exclusiv expresiei, întrucît expresia nu este o haină ce se alipește de la exterior; ea încorporează organic spiritualitatea operei de artă; nu este așadar o formă vidă, ci o formă însuflețită de spirit. Aplicîndu-se formei, critica literară a putut fi denumită, în acest stadiu, critică formalistă. Dar cum conceptul de formă cu care operează criticul este diferit de accepțiunea curentă pe care o are această noțiune, denumirea cea mai potrivită este aceea de critică structurală sau critică a configurației.

Caracostea n-a studiat întreaga operă a poetului. Proza bunăoară l-a reținut numai în cîteva momente fugare. Și nici poezia n-a fost studiată în întregul ei. Atenția cea mai mare a fost acordată *Luceafărului*, iar dintre celelalte poezii a cercetat, uneori amănunțit, altele numai tangențial, pe acelea care erau chemate să ilustreze ritmul dramatic al sentimentului. Personalitatea poetului, descifrată în primul rînd din elemente de ordin biografic, apărea criticului sub aceleași trăsături și din analiza operei poetice. Și în operă, ca și în viață, poetul se caracterizează prin elanuri nestăvilite, care în mod fatal nu pot ajunge la termenul lor, înfrînte fiind de lipsa unui spațiu adecvat de manifestare. Înfrîngerea și negația urmează în mod necesar afirmației inițiale. Schematizată, viața de sentiment a poetului parcurge stadiul afirmației, al înfrîngerii, și al negației. Văzută astfel, ea reface pe o linie largă desenul propriu vieții de sentiment a spiritelor titaniene. Prin

definiția personalității lui Eminescu și prin indicarea unor momente de titanism din opera sa, Caracostea a pătruns cel mai adînc în esența poeziei eminesciene. Critica anterioară indica vag direcția: Grama însuși vorbise despre conflictul între aspirațiile nelimitate ale spiritului romantic și posibilitățile limitate de satisfacție pe care acesta le afla în mediul social. Era cazul lui Byron, care, ca și poetul român, ajungea în cele din urmă la negație. Ideea fusese recepționată de Ovid Densusianu, pentru care Eminescu este un suflet „care a visat mai mult decît a putut înlîni pe lume și s-a înălțat ca să se întoarcă amărit la aceea ce-l lega de pămînt“. Aceste afirmații constituie punctul de plecare în interpretarea pe care Caracostea o dă personalității și operei lui Eminescu. Dar cîtă distanță între felul elementar cum se pune problema la Grama și chiar la Densusianu, și felul în care Caracostea înțelege să o adîncească!

Același lucru se poate spune și în ceea ce privește instrumentele critice cu care operează. Critica formei fusese întrezărită încă de mai înainte în cultura română. Sub influența simbolismului se ajunseser la analiza valorilor artistice ale sonetelor și la stabilirea unor sisteme de transpoziții a senzațiilor. Ne aducem aminte de încercările stîngace pe care Petrascu le făcea chiar în legătură cu poezia lui Eminescu. Cel care a deschis însă calea largă a analizei formale este Ibrăileanu, ale cărui observații asupra versului eminescian rămîn, cu toate rezervele ce s-au făcut și se vor mai face, un moment hotărîtor în critica literară română. Ibrăileanu pornește de la Grammont, ceea ce înseamnă că pune accentul fundamental pe elementul acustic. Elementul acustic îl preocupă într-o largă măsură și pe Caracostea, dar dînsul urmărește expresia sub toate unghiurile sale: în sintaxă, morfologie, lexic; în ritm și pauze, în concordanțe și opoziții, și este preocupat statornic de delinerea simbolurilor, ceea ce înseamnă că totul este văzut în funcție de sens. Este drept, raportarea directă la sensul cuvîntului sau al frazei nu este frecventă în *Arta cuvîntului la Eminescu* și faptul acesta a putut determina, și ar putea determina obiecțiunea că expresivitatea se realizează independent de factorul noțional sau afectiv. Obiecțiunea nu se poate susține însă. Criticul nu concepe sunetele vide, putînd sugera prin structura lor, prin combinațiile și dispozițiile lor, idei sau sentimente. Sunetul este totdeauna încărcat de valori spirituale; el este, cu expresia lui Caracostea, „străbătut de suflătesc“ și ca atare devine expresiv numai în sensul și în măsura cerută de noțiune sau de afect.

Preocuparea de căpetenie a criticului a fost, după cum știm, să înlătore solemnitatea seacă a dogmatismului și ispita dulceagă a impresionismului. A reușit oare s-o facă? Este oare critica structurală scutită de primejdia de a se pleca în fața unei dogme sau de a-și lăsa opiniile dirijate, de pe planuri ignorate, de aceeași impresie subiectivă? — De dogmatism, evident, nu poate fi vorba. Alta este însă situația impresionismului. Simboliștii au cultivat impresionismul acustic;

iar azi sînt încă numeroși cultivatorii lui. Voi aminti numai cazul lui Paul Claudel, așadar al unuia dintre spiritele cele mai subtile care s-au ocupat cu literatura. Și în critica românească Ibrăileanu bunăoară, nu s-a putut sustrage total impresionismului, deși era conștient de necesitatea de a-l evita. Natural, controlul multiplu pe care îl impune analiza configurației atenuează riscurile. Ar trebui poate să spun că riscurile sînt atenuate și mai mult prin contribuția foneticii experimentale, dacă graficele obținute pe calea aceasta nu ar constitui încă pentru mine un subiect de meditare.

Complexiunea însăși a procedului său critic impune profesorului Caracostea controlul impresiei. Și totuși, anumite pasaje din studiul său ne îndreptătesc să ne întrebăm dacă nu se poate vorbi încă de un impresionism acustic. Mă limitez la un singur caz, unde este vorba de un anumit ansamblu acustic în care apar vocalele luminoase e și i:

„Ca o totalizare a acestor efecte de opoziție acustică, ultimul vers al strofei întâia are, în primul emistih, o repetare a aceleiași vocale accentuate: *pătrunde luna*. Efectul sumbru este sporit prin caracterul nazal al consonantei următoare. Iar în opoziție cu acesta, într-al doilea emistih, cele două vocale accentuate din *înălbind păreții*, dacă prin timbrul lor au un efect necesar de contrast, el este bemolizat prin natura consonantelor următoare.” (p. 202).

„Potrivit intenției deosebite, în loc de aliterațiunea lui *d* la Eminescu predomină aliterațiunea oclusivei tari *t*, mult mai potrivită pentru efectul de care are nevoie. Paralel cu aceasta, la Eminescu aliterațiunea celor trei *i* din cuvîntul *țintirim*, deosebit de sugestiv, deși dialectal, subliniază acustic impresia. Natura ascuțită a acestei vocale se analizează expresiv cu toate consonantele cuvîntului, mai expresiv decît în cuvîntul sinonim literar *cimitir*, care apare într-unele variante.” (p. 210)

Așadar aceeași consoană, *ț*, este în măsură să atenueze luminozitatea vocalei *e* în cuvîntul *păreții*, și să sporească luminozitatea celeilalte vocale luminoase, *i*, în cuvîntul *țintirim*.

Am amintit cu un alt prilej că atît în ordine lexicală, cît și morfologică și fonetică, criticul găsește anumite elemente expresive ce caracterizează în mod propriu o limbă. Așa era bunăoară cuvîntul *lucceafăr*, așa este morfemul *-uri*, așa este sunetul *i* asilabic. Elementele de felul acesta, caracteristice pentru expresivitatea unei limbi, sînt numite de D-sa *esteme*. Fenomene caracteristice pentru expresivitatea unei limbi sînt, incontestabil, și este posibil ca știința să adopte termenul propus de D-sa, termen creat prin analogie cu mai vechile *morfem* și *fonem*. Întrebarea care se poate pune însă este dacă, — cu posibilitățile pe care le are spiritul cercetător al timpului nostru, — ne este îngăduit să credem că vom putea izola fenomenele acustice ce caracterizează în mod exclusiv o limbă. Faptul acesta se poate realiza în

cadrul unui grup de limbă sau unor grupuri de limbi, dar afirmația absolută poate fi privită cu un scepticism tot atît de motivat ca acela pe care-l provoacă și convingerea că este posibilă constituirea unei literaturi comparate a formelor.

NOTE

¹ V. Marin Bucur, *Ovid Densusianu*, București, 1967.

² Pentru problema cultismului în opera lui Gongora, v. Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*, trad. Sorin Mărculescu, București, 1977, capitolul *Monstruozi-tate și frumusețe în „Polifemul” lui Gongora*.

³ La informații asupra formalismului rus ajunge D. Popovici prin intermediul discuțiilor de natură metodologică din cultura franceză. Prima sursă orientativă a fost sinteza lui Philippe van Tieghem, *Tendances nouvelles en histoire littéraire*, Paris, 1930. Antologia lui Tz. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, 1966, a apărut mult după moartea lui Popovici. Recent, Mihai Pop a alcătuit o masivă antologie în limba română: *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, 1983.

⁴ Ideile formalistilor ruși s-au răspîndit, totuși, masiv în Europa și în America, mediate în primul rînd de Cercul lingvistic de la Praga, în care formalismul înfilnește direcția structuralismului european.

⁵ Lucrarea lui Walzel l-a interesat în cel mai înalt grad și pe Popovici, în a cărui bibliotecă se păstrează ediția din 1929. Ea a apărut și la noi, în traducerea lui Gherasim Pinte: *Conținut și formă în opera poetică*, București, 1976.

⁶ Studiul lui Ibrăileanu nu pleacă de la M. Grammont, pentru că *Le vers français* îi ajunge la cunoștință — confirmîndu-l — după apariția primei ediții, din 1930, a *Studiilor literare*, fapt mărturisit în P.S.-ul la Eminescu. *Note asupra versului* din a doua ediție a *Studiilor literare* (București, 1931).

Lucrările eminescologice ale lui Ibrăileanu au fost antologate de Mihai Drăgan în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*, Iași, 1974. Asupra activității criticului, v. Al. Piru, G. Ibrăileanu, *Viața și opera*, București, 1967; M. Drăgan, G. Ibrăileanu, București, 1971; Fl. Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, București, 1976, vol. I., p. 233—273.

⁷ Caracostea, a cărui gîndire critică înnoitoare se dovedește și în clipa de față de mare actualitate, rămîne, din păcate, un izolat în cultura română. Pe lîngă lunecări politice regretabile, pe lîngă eroarea de judecată critică în cazul Arghezi, au contribuit la această izolare inamicțiile literare provocate de tonul polemic antiimpresionist al criticului și stilul său critic, nu întotdeauna fericit.

Lucrările eminescologice ale lui Caracostea au fost reeditate, cu un excelent aparat critic, de Ion Dumitrescu: D. Caracostea, *Studii eminesciene*, prefață de George Munteanu, București, 1975. Asupra activității criticului, v. Fl. Mihăilescu, *Op. cit.*, vol. I, p. 428—433; micul dicționar *Scriptor român*, coordonator M. Zăciu, București, 1978. Influența modelatoare exercitată de Caracostea asupra lui Popovici am urmărit-o în Prefața cit. la D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*.

⁸ De fapt, cuvintele lui Ieronim, nu ale pictorului Francesco, așa cum susține Caracostea.

⁹ Dacă lucrările eminescologice ale lui Caracostea au fost prea puțin fructificate în critica românească, ele au fost în schimb continuate prin cea mai importantă exegeză străină asupra lui Eminescu, lucrarea fundamentală, deja

citată, a Rosei del Conte, al cărei titlu chiar (*Mihai Eminescu o dell'Assoluto*) își mărturisește punctul de plecare în viziunea propusă prin *Personalitatea lui Eminescu*.

¹⁰ În traducerea Elenei Andrei și a lui M. Ștefan, lucrarea lui W. Dilthey, *Trăire și poezie* a apărut la București în 1977.

¹¹ Recomandarea metodologică în discuție își pierde din puterea de convingere dacă perspectiva comparatistă e abandonată în favoarea criticii arhetipale.

¹² Orientarea spre formele metricii clasice e mai generală în cadrul „direcției noi” (deschisă spre experimentele metrice germane) și nu poate fi explicată prin influența lui Röttscher. Fără să-l fi tradus (sau cunoscut) pe Röttscher, S. Bodnărescu experimenta o adaptare a metricii antice în *Epigramele compuse* pe linia *Xeniilor* lui Goethe și Schiller.

¹³ Rezervele lui D. Popovici apar după ce, într-o primă epocă, aderase cu convingere la soluția literaturii comparate a formelor, care ar fi urmat să lărgască orizontul comparatismului clasic, transformându-l dintr-un studiu al dependențelor într-o cale de definire a specificului individual. În *Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică*, D. Popovici afirmă: „Literatura comparată, care a fost și care continuă încă să fie studiul *dependențelor de fond*, trebuie să-și lărgască sfera preocupărilor sale și să devină în același timp studiul *diferențelor de expresie*” (*Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944, p. 259).

INCHEIERE

Ajuns la punctul final al cursului meu de anul acesta și de anul trecut, voi căuta să concentrez într-o privire totalizantă câteva dintre datele cele mai de seamă ce se desprind din materialul străbătut și să indic, în același timp, perspectivele ce se deschid cercetărilor viitoare.

Cea dintâi mărturisire ce trebuie s-o fac vizează obiectul însuși al cursului. Pentru cine este conștient de bogăția literaturii eminesciene, este clar că o cercetare de felul celei întreprinse aici trebuie să se ntemeieze pe procedee selective. Se impune o alegere dacă nu vrem să fim înecați de vegetația luxuriantă a bibliografiei. Criteriul după care m-am condus a fost acela al importanței contribuției, dar paralel cu acesta am fost preocupat și de aspectul metodologic al problemei. Natural, nu pentru începuturi. Interesul istoric al primelor mărturii m-a determinat să stăruie ceva mai îndelung de cum se face de obicei asupra unor studii ca acelea datorite lui Grama sau Aron Densusianu. Nu pentru că masa cititorilor români ar fi putut să fie cucerită pentru asemenea idei: Grama însuși își motivează violenta sa reacție prin marea popularitate pe care poetul o avea în toate țările locuite de români, iar condamnarea și indignarea pe care opera sa a stîrnit-o chiar în Transilvania arată că opinia publică nu se lasă furată. De altfel înainte de a fi dat naștere operei lui Grama, Transilvania își exprimase admirația față de poet între alții prin Vasile Goldiș, care încă din 1889 studia cu atenție pesimismul eminescian¹. Ceea ce am ținut să semnalez însă cu acest prilej a fost faptul că chiar din lucrări izvorite de-a dreptul din patimă se pot scoate unele date utile pentru înțelegerea operei poetului. Lui Densusianu îi datorăm unele emendațiuni ale textului, lui îi datorăm unele apropieri ale poeziei lui Eminescu de poezia germană, și tot lui îi datorăm o caracterizare potrivită pînă la un punct a eroticii eminesciene. Iar Grama are meritul de a fi stabilit pentru prima dată, într-un studiu închinat în mod exclusiv poetului, termenii pe baza cărora avea să fie definită mai târziu personalitatea lui Eminescu.

Studiile mari sînt însă acelea care indică direcțiile de căpetenie în critica aplicată literaturii române la sfîrșitul veacului trecut și în veacul nostru. Asupra acestora am insistat în mod special, pentru că în cea mai mare parte a lor ele au pătruns mai în adînc opera poetului.

Dar înțelegerea acesteia a fost ușurată în parte și de contribuții de altă natură, asupra cărora noi n-am putut insista pînă acum și din care nici acum nu putem menționa decît cîteva momente. Este vorba în primul rînd de amintirile celor care l-au cunoscut. Aceștia sînt numeroși: un Slavici², un Stefanelli³, un Caragiale⁴, Vlahuță⁵, Cuza⁶, Panu, Iacob Negruzzi⁷ sau Mite Kremnitz⁸, — spre a nu aminti decît pe cei mai de seamă. O parte din mărturiile în legătură cu poetul au fost concentrate în volume omagiale sau comemorative, din care, din nenorocire nici unul nu poate fi socotit la înălțimea poetului. Cu rezultate apreciable s-a lucrat în ordinea edițiilor. S-ar putea vorbi în sensul acesta de un dublu curent: sînt editori preocupați numai de opera definitivă, preocupați să prindă imaginea cea mai desăvîrșită a poetului. În fruntea acestora se află Titu Maiorescu, care publica în 1883 cea dintîi ediție a poeziilor lui Eminescu. Criticul, care cunoștea de bună seamă opera din începuturi a poetului, se mulțumea să concentreze în volumul îngrijit de el numai ceea ce îi părea mai realizat din punct de vedere artistic. Era vorba în primul rînd de opera poetică apărută în *Convorbiri Literare*, la care adăuga un număr oarecare de poezii aflate în manuscris la diferite persoane. Maiorescu face cu prilejul acesta o mărturisire foarte prețioasă: poetul ar fi avut intenția să corecteze unele poezii ale sale, dar boala l-a împiedecat să ducă la îndeplinire proiectul. Dintre edițiile următoare care trădează aceleași preocupări critice, voi aminti pe aceea îngrijită de Ibrăileanu⁹. Ibrăileanu publică, între altele, și poeziile de adolescență, dar criteriul după care este întocmită ediția rămîne cu toate acestea cel selectiv. Ceea ce caracterizează această ediție este o ascuțită critică a textului, care are drept rezultat cele mai adeseori restaurarea formei celei mai exacte. În ceea ce privește expresia, editorul s-a supus în general imperativului de a unifica în sensul limbii literare; a avut însă bunul simț de a reține, în anumite momente, formele regionale, atunci cînd acestea erau mai expresive prin structura lor fonetică. În ordinea edițiilor documentare vom aminti în primul rînd colecția de poezii populare adunate de poet și publicate de Ilarie Chendi în 1902; după aceea poeziile postume apărute în 1902 sub îngrijirea lui Nerva Hodoș, iar în 1905 sub îngrijirea lui Chendi. În direcția aceasta avea să se meargă tot mai adînc și edițiile Botez, Mazilu, Perpessicius, aveau să pună în circulație o parte din materialul cuprins în manuscrise. Criteriile după care s-au condus editorii s-ar cuveni să fie cercetate de aproape. Operația intra în prevederile inițiale ale cursului și ea ar fi fost întreprinsă dacă întîmplări nepotrivite nu ar fi limitat numărul lecțiilor mele. Rezultatul la care ne-ar fi dus examinarea atentă a lor ar fi fost că, oricît de bogate și prețioase ar fi, nici una dintre edițiile pe care le avem nu poate suplini lipsa manuscriselor. Sînt probleme speciale pe care le pune creațiunea artistică și pentru soluționarea unora din ele examenul direct al grafiei scriitorului este indispensabil, el singur fiind în măsură să indice temperatura lirică la care lucra poetul.

Cercetătorii au căutat să lumineze însă nu numai textul poetic, prin stabilirea formei definitive și indicarea aspectelor premergătoare; ei au căutat să pună în lumină aspecte din viața poetului și să descrie viața sa sufletească pe de o parte, iar pe de altă parte au întreprins studiul operei în valorile artistice proprii și în legăturile ei cu literatura română sau cu cea străină. Am văzut în același timp că gîndirea lui Eminescu a format obiectul unor cercetări atente.

Poetul n-a atras numai pe specialiștii literaturii; uneori s-au îndrumat către el spirite lipsite de orice adeziune pentru poezie. Este inutil, cred, să mai amintesc că numărul celor nechemați este cu mult mai mare decît al celor care au ceva de spus în materie de literatură. Unul dintre cei nechemați este bunăoară Simion Mehedinți, fost profesor la Universitatea din București și un fel de angrosist în branșa culturală la români. Pentru dînsul, Eminescu este educatorul neamului românesc, neîntrecut în această direcție de nici o altă personalitate ridicată pînă acum din rîndurile acestuia. Faptul îi părea că iese în relief din ultimele studii închinat poetului, între alții de Murărescu, ceea ce probabil vrea să însemneze Murărașu. Întrebarea pe care și-o pune autorul este: să fie Eminescu într-adevăr pesimist? Răspunsul îl da cu anticipație titlul lucrării sale: *Optimismul lui Eminescu*¹⁰. Nu, Eminescu nu era pesimist. Cum să fie pesimist cineva care ca profesor la un liceu din Iași, și-a făcut un catalog unde nota atitudinile individuale ale elevilor? Luptînd din greu cu „condeiașii“ care au făcut din poet un tip de boemă, Mehedinți crede totuși că pesimist este îndreptățit să fie orice om care gîndește și care, ca atare, a putut cunoaște afirmația lui Henri Poincaré, că „axa orbitelor planetare este nestabilă“. Cum să nu fie pesimist cineva, cînd telescopul îi arată nenumărate tulburări în spațiul cosmic, cînd îi arată „vastele cimiterie ale cerului“? Și iarăși, cum să nu fie pesimist cineva, cînd se constată că viața durează? Pentru că deși la pagina 10 Universul părea încărcat de cimitire, deși luna era o biată ruină fără aer, fără apă, fără „nici o urmă de viață“, la pagina 12 viața durează: „Elanul vital, cum ar zice Bergson, învinge pesimismul speculativ“. Concluzia este că pesimismul sau optimismul lui Eminescu sînt în funcție de telescop: atunci cînd poetul adoptă atitudinea telescopică — la pagina 42 se vorbește într-adevăr de atitudine telescopică — el este pesimist; cînd părăsește această atitudine și optează pentru elanul vital și pentru Bergson, devine o minte constructivă, un optimist. Și cum pe deasupra mai este și geniu, el smulge neamul său din nestatornicia clipei și-l leagă de eternitate, fapt care dovedește că el „a fost cea mai clară conștiință a acestui neam — de la Zamolxe pînă azi“. Pentru că Zamolxe, nu mai încapă nici o îndoială, a fost român, — și chiar o clară conștiință românească.

Mehedinți a fost un geograf cu slăbiciuni pentru filosofie. Cînd filosofii s-au apropiat de opera poetului, ei au mers uneori cu convingere pe lîngă adevăr (I. Pătrășcoiu, *M. Eminescu pessimistische*

Weltanschauung mit besonderer Beziehung auf den Pessimismus Schopenhauers, 1905), sau au scandat cu amplitudini retorice adevăruri comune (Ion Petrovici)¹¹. Mai adînc au mers Tudor Vianu și pînă la un punct, Mircea Florian¹². Dar gîndirea poetului a fost studiată și de cercetători care nu sînt profesioniști ai filosofiei: Papacostea¹³, Călinescu, Caracostea. Filosofia socială ar fi trebuit să preocupe de aproape pe Murărașu într-una din lucrările pe care dînsul le-a închinat lui Eminescu — lucrare informată de altfel și utilă — *Naționalismul lui Eminescu*¹⁴. Autorul s-a mulțumit însă să indice numai cîteva puncte de orientare, într-unul din domeniile cele mai bogate în probleme. Limba poetului a preocupat între alții pe Mazilu¹⁵ și pe Scorpan¹⁶, versificația a fost studiată nu numai de Ibrăileanu, Călinescu și Caracostea ci, între alții, și de Alexandru Bogdan, căruia îi datorăm de altfel și un studiu închinat poemei *Strigoi*¹⁷. Mitul în poezia lui Eminescu l-a preocupat pe Jura¹⁸. O monografie răspîdită a fost aceea a lui N. Zaharia¹⁹, a cărei popularitate sînt ispitit s-o descifrez din tonurile ei cenușii, care nu cereau cititorilor nici un efort pentru urmărirea. Natural, Eminescu, singur sau cu participarea Veronicăi Micle, a ispitit apucăturile spre braconaj literar a lui Octav Minar²⁰ și a pus în funcțiune spiritul minor de negațiune al lui N. I. Apostolescu²¹. Psihanalitic îl vede, în afară de Călinescu, și doctorul Vlad²².

Indispensabile pentru înțelegerea poetului sînt documentele publicate de Torouțiu (*Studii și documente literare*)²³, care de altfel a urmărit pe poet și pe alte planuri. Izvoarele acestuia au preocupat pe foarte mulți cercetători, nu numai pe cei cu care ne-am ocupat în lecțiile anterioare. Rezultate apreciable au adus studiile lui I. M. Rașcu, închinat raporturilor lui Eminescu cu literatura franceză. Rașcu a fost preocupat de altfel de poet și sub alte aspecte: legăturile sale cu catolicismul, raporturile cu Vasile Alecsandri²⁴. Radu Paul a stabilit cîteva puncte de derivare ale poeziei lui Eminescu²⁵, iar Radu Manoliu a alcătuit un fel de catagrafie a izvoarelor poetului²⁶.

Lista ar putea fi sporită mult. Dar cum o înșiruire seacă de nume și de titluri nu ne îmbogățește cu adevărat cunoștințele, mă limitez să vă rog să urmăriți bibliografia eminesciană în Adamescu sau Barbu Theodorescu²⁷. Voi reține dintre toți cei ce s-au interesat de aproape de poet numele lui Leca Morariu²⁸ și pe acela al lui C. Bogdan-Duică²⁹. Leca Morariu s-a ocupat atît cu opera cît și cu viața poetului. O serie de informații utile, a căror expunere nu este lipsită de spirit critic, a concentrat dînsul în *Note pentru o monografie* a poetului. Îi revine de asemenea meritul că face să apară la Cernăuți, în anul 1930, buletinul *Mihail Eminescu*, revistă închinată în mod exclusiv studiului lui Eminescu. Reviste închinat lui Eminescu, sau al căror titlu era sugerat de poezia lui Eminescu, apăruseră încă de mai înainte în cultura română. Astfel, la Iași se publică în 1903 revista *Epigonii*. La București apăruse, în 1898—1899, *Floare-albastră*. Nevoită să-și înceteze apariția în 1899, revista publică în acel an un număr comemorativ

închinat lui Eminescu și intitulat chiar *Mihail Eminescu*. La București apăruse de altfel o revistă cu același nume încă din 1896. O revistă *Mihail Eminescu* apare și la Iași în 1903—1904. Anul următor ea se mută la Botoșani. Buletinul editat de Leca Morariu era așadar precedat ca idee, dar el rămîne totuși o publicație utilă. Cuprinsul este inegal, el se caracterizează adeseori printr-un ton țipător, prin unele ieșiri primare îndeosebi în legătură cu Vianu și Călinescu. Cele mai numeroase dintre acestea sînt datorite lui Leca Morariu, care de altfel se simte ispitit să studieze pe Eminescu și din punct de vedere formalist. Nu tot Eminescu, evident, ci numai șase versuri dintr-însul; și nici chiar atît de formalist, pentru că studiul se încheie în critică de conținut. Autorul pornește de la sunetele metalice *m* și *n*, așadar de la Ibrăileanu, notează valoarea impresivă a siflantelor și „alba sonoritate“ a lui *a* în folclorul de miazănoapte.

Scara cromatică devine așadar tot mai bogată: *a* era negru pentru Rimbaud; el devine roșu închis (cramoisi) pentru Paul Claudel; senin și religios pentru Petrașcu; alb pur și simplu, pentru Leca Morariu. Unde se va ajunge, pe calea aceasta a asociațiilor? Desigur, pînă la „joaca vocalelor“, pe care poetul francez Vocance o descopere în zorile lumii și limbilor, în plastica limbajului. A îi apărea ca un

„pharaon, satrape,
Pape paré de bagues et de tiares,
Calme et sage vieillard chargé de palmes“.

Contribuțiile cele mai prețioase pe care le aduce buletinul sînt însă cele datorite lui G. Bogdan-Duică. Fostul profesor de istorie literară de la Cluj era un adînc cunoscător al operei lui Eminescu și un spirit cu o largă orientare în literatura universală. Faptul acesta îl indica să privească opera poetului pe plan comparat și lui îi datorăm într-adevăr unul dintre cele mai caracteristice studii pe care această disciplină le-a produs în știința română, *Despre Luceafărul lui Mihail Eminescu*. Studiul n-a apărut în buletinul de la Cernăuți, ci în *Anuarul* liceului Șaguna din Brașov, în 1925. În buletinul *Mihail Eminescu* a comunicat el mai tîrziu unele date pe care le considera ca o completare necesară pentru înțelegerea poemei. În aceeași publicație, dar și în multe altele, el a cercetat opera poetului sub cele mai variate aspecte ale ei și a izbutit să aducă adeseori contribuții peste care nu se poate trece. Ispita cea mare n-a fost însă studiul modest, ci marea sinteză pe planul literaturii comparate, unde rezultatele au fost mai puțin consistente.

Literatura comparată este o disciplină dificilă, ea cere pe de o parte stăpînirea unui domeniu literar foarte larg, iar pe de altă parte, însușirea de a intui just natura raporturilor literare, puterea de a distinge între relație directă și simplă coincidență și de a frîna la timp fantezia și ipoteza. Pentru lămurirea operei lui Eminescu, Duică con-

centrează o surprinzătoare bogăție de informație. Nu numai Kunisch cu bine cunoscutul lui basm, ci și mitologia greco-romană este invocată: Hyperion din poema eminesciană n-ar fi altceva decât Hesperos, luceafărul din mitologia grecească. În legătură cu el se amintește și titanul Hyperion, fiul Cerului și al Pământului, din aceeași mitologie. Dar poema este, mai presus de orice, un simbol al luptei dintre puterile întunerecului și ale luminii, așa cum apărea în religiile și mitologiile orientale și cum, cu unele transfigurări, apare și în unele daine din Litvania. Dar cum Luceafărul în ultimă analiză nu făcea decât să simbolizeze soarta geniului pe pământ, se pune întrebarea la care genii se va fi gândit Eminescu. Și, întemeindu-se pe textul poemei în variantele premergătoare sau pe alte mărturii, Duică stabilește care sînt aceste genii: Zoroastru, Budha, Plato, Giordano Bruno. Dar în legătură cu Zoroastru sînt amintiți și alți genii persani, fravashti, care se coborau pe pământ ca să lupte împotriva răului. Lupta între lumină și întuneric se convertește în parsism în lupta binelui împotriva răului. Luceafărul lui Eminescu oglindește așadar în ultimă analiză dualismul persan.

Și explicația lui Duică se continuă în același ton, asociind mitologiilor greco-romane și perse unele credințe indice și anumite date din opera lui Giordano Bruno. Este, după cît vedem, aceeași metodă pe care, în urma lui Duică și sub influența acestuia, avea s-o practice Tudor Vianu. Alături de unele date certe, dar neexploatare, în toate valorile lor, cum este semnalarea lui Hyperion ca unul dintre titanii mitologiei eline, studiul lui Duică cultivă cu îmbelsugare coincidența.

Dacă, în urma acestor fapte, voi căuta să desprind elementele esențiale stabilite în lecțiile trecute, ceea ce mi se impune să notez mai întîi este îndirjirea cu care a fost dusă lupta literară în jurul lui Eminescu. Pe Eminescu și l-au disputat cu furie socialiștii și idealisții, istoricii literari și esteticienii pur sînge. În evoluția ei, lupta critică a dus la o progresivă degajare de social și la subtilizarea conceptului de istorie. Lucrînd cu instrumente neindicate pentru opera de artă, socialiștii vremii erau sortiți eșecului în întreprinderea lor; dar apetiturile lor științifice aveau să se perpetueze și, după ce critica românească renunță să lucreze în raza unei *științe a literaturii*, ea începe să lucreze după vederile unei *Literaturwissenschaft*: s-au schimbat punctele de derivare, s-au schimbat principiile de bază, dar idealul a rămas. Știința literară a socialiștilor se-ntemeia pe Taine, a cărui operă ajunge, grație lor, să fie bine cunoscută în țările române. Voi remarca în același timp că pentru ei Eminescu îndeplinește adesea funcțiunea de argument în lupta dusă împotriva junimiștilor conservatori.

Dacă Eminescu a fost un prilej bine venit pentru critica socialistă de a-și defini idealurile, el este în același timp un prilej bine venit și pentru critica idealistă de a-și delimita pozițiile. Faimoasa teorie a impersonalizării, pe care Titu Maiorescu o formulează în legătură cu opera dramatică a lui Caragiale, este aplicată de asemenea și poetului.

Este drept, teoria rămîne fără mare ecou chiar în rîndurile partizanilor lui Maiorescu. Revista *Convorbiri Literare* ajunge să adăpostească unele articole cu puternice legături istorice. Și unele din aceste articole sînt închinare chiar lui Eminescu. Am urmărit ca un element caracteristic pentru mentalitatea timpului atitudinea lui Petrașcu, a cărui concepție se leagă mai puțin de Maiorescu și mai mult de școala istorică. Am insistat în același timp asupra lui Dragomirescu, singurul care ajunge cu vremea să cucerească o relativă consecvență a gîndirii. Sînt și cazuri cînd critica literară, inițiată ca o frondă față de istorie, ajunge să fie dizolvată în acizii istorici. Aceasta este situația unuia dintre studiile închinare de Vianu lui Eminescu, studiu care, după cum am văzut, nu este cu toate acestea lipsit de merite.

Adînc în opera poetului au pătruns semănătorisții, cei dintîi cercetători cu disciplină științifică ce s-au aplicat acestei opere. Dar cu toată orientarea lor literară bogată, cu tot spiritul critic ascuțit al unuia dintre ei — Ilarie Chendi, — cu toată excepționala putere de sinteză pe care o aduce Iorga, semănătorisții se atașează mai mult de valorile ideologice ale operei eminesciene și mai puțin de valorile ei artistice.

Cele mai prețioase studii închinare poetului sînt, în afară de cunoscutul articol al lui Maiorescu, cele datorite lui Ibrăileanu, Vianu, Călinescu și Caracostea. Ibrăileanu inițiază critica formalistă a poeziei eminesciene, Călinescu duce la cea mai înaltă expresie a lui impresionismul critic, iar Caracostea ne dă singurul studiu consecvent al configurației operei lui Eminescu.

Sînt anumite probleme care s-au impus interesului fiecărui cercetător. Una dintre acestea este problema personalității. Există în studiile socialiștilor, ea îl interesează de aproape pe Titu Maiorescu, constituie preocuparea esențială a lui Dragomirescu și capătă soluția cea mai potrivită în studiile lui Caracostea, care degajează toate concluziile din unele afirmații anterioare, datorite lui Grama și Densusianu. Același lucru s-ar putea spune și cu definirea temperamentului poetului ca o sinteză a elementelor nordice și sudice, dăce și romane după părerea lui Petrașcu, trace și romane după părerea lui Caracostea. În vederile celui din urmă, aceasta este o trăsătură ce depășește pe poet, este una dintre notele ce caracterizează stilul etnic românesc.

Notez în cele din urmă faptul că în studiile cercetate am surprins, între altele, două note cărora le-am atribuit o importanță deosebită: cea dintîi este noțiunea de *demonie revoluționară*, care ne întîmpină fugăr în Vianu, a doua este noțiunea de titan, incidental notată de Duică, și de titanism, care preocupă în cîteva momente pe Caracostea. Am ținut să semnalez în încheiere această idee, pe care cei mai numeroși cercetători anteriori n-au întrevăzut-o, pentru că ea ne va ajuta să dezlegăm misterul operei eminesciene.

Studiile analizate ne-au făcut să vedem în Eminescu o ființă cu atribute foarte variate. Element de corupere a societății, perfid și interesat, el era divulgat de Grama ca o mare primejdie a neamului. Socialiștii au văzut într-însul o victimă a societății; idealistii, un om detașat cu desăvîrșire de societate, absorbit de contemplarea ideilor eterne. Legat puternic de neamul din care face parte pentru semănătoristi, el este, pentru cei mai numeroși cercetători, absent de la orice obligație națională și dominat numai de ideea stingerii universale, așa cum propovăduiau Buda sau Schopenhauer. Călinescu îl vede ca pe un rudimentar, incapabil să intuiască dimensiunile persoanei sale fizice, stăpinit numai de câteva sentimente fundamentale, prezente la om ca la orice animale. Iar lui Caracostea îi apare ca un spirit dominat de elanuri romantice, temperate însă de frina clasică. Și, pentru unii dintre critici, o înaltă conștiință artistică.

Divergențele opiniilor nu se întemeiază numai pe intuirea diferită a operei poetului, ele oglindesc cele mai adeseori concepții diverse. Dacă rămînem numai la două din cele mai de seamă studii închinat poetului, la acelea datorite lui Călinescu și Caracostea, constatăm că analiza este condusă de pe poziții cu totul opuse: forma este o pură abstracțiune, crede Călinescu; fondul este o abstracțiune, declară Caracostea, pentru care singura realitate era expresia. Cînd acestea sînt punctele de plecare, este firesc ca și rezultatele să fie radical deosebite.

Am subliniat între altele, în cursul expunerii anterioare, toate momentele incidentale de titanism relevate de critica eminesciană și tot ce putea fi pus în legătură cu aceasta. Recolta, după cum ne aducem aminte, a fost foarte slabă. Dacă totuși am ținut să relevăm aceste date, am făcut-o pentru motivul că ele vor constitui pentru noi, în interpretarea operei eminesciene, una dintre coordonatele esențiale. Găsim necesar să indic aici termenii mari ai problemei, înainte de a intra în analiza mănunchiului lor. Sintetizînd astfel unele observații pe care le-am făcut în cursul expunerii mele anterioare, voi schița perspectivele pe care le deschide în fața noastră viitoarea interpretare a operei lui Eminescu. O operă de aspecte variate, incontestabil, care pune în lumină un suflet bogat în nuanțe. Dominante sînt însă poeziile care trădează o impetuoasă mișcare a sentimentelor și o viziune spațială nemărginită, trăsături caracteristice poeziei de esență titaniană. Acesta este aspectul pe care țin să-l semnaliez de pe acum.

Dar mai întîi, ce este titanismul? Este o temă literară sau este o stare de spirit? Sau este și una și alta: O stare de spirit care adoptă o anumită temă literară sau care ridică materialul liric la o înaltă tensiune, proiectîndu-l într-un timp și spațiu de dimensiuni imense?

Ca temă literară, originea ei se identifică în *Gigantomahia*, în povestea despre răscoala titanilor de care vorbește mitologia elină. Alături de aceasta se impune să ne amintim și de fabula lui Jupiter care se răscoală împotriva lui Saturn și-i ia locul, după cum se cuvine să ne amintim și de titanul Prometeu, care năzuiește să înfrîngă legile

prestabilite ca să cucerească fericirea pentru neamul omenesc. Fabula a pătruns și în creștinism, în care ni se vorbește de revolta și căderea ingerilor, și ea a alimentat un mare număr de opere poetice, dintre care cea mai vestită este *Paradisul pierdut* a lui Milton. Romantismul supune prelucrării vechea temă și ajunge la o inversare completă a termenilor ei. Alături de Satan, creștinismul înfățișă figura lui Cain. Și dacă, dintr-o parte sau alta, se tindea către reabilitarea figurii lui Satan, ceva asemănător se petrece și cu Cain. Voi aminti în ordinea aceasta opera lui Byron, al cărei dramatism izvorăște din conflictul între simțul moral al omului și ordinea morală impusă omenirii: este oare drept ca păcatul să se perpetueze din generație în generație și ca pedeapsa să apese asupra urmașilor nevinovați? Și sacrificiul unui inocent poate salva omenirea de păcatele sale? A fost salvată omenirea de păcatele sale prin sacrificiul Fiului lui Dumnezeu, străin de aceste păcate ale omenirii? Sau el însuși împărtășește soarta nedreaptă pe care o divinitate nemilostivă a aruncat-o asupra lumii? Pentru că în narațiune faptele și-au pierdut valoarea lor autonomă și au căpătat o funcțiune de alegorie: Cain nu mai este Cain, el este rațiunea ce se revoltă împotriva hotărîrilor divine, el este omenirea frămîntată de întrebări și de năzuințe de eliberare.

Fiul lui Dumnezeu ne este înfățișat de data aceasta în comuniune cu omenirea în durere; ceva mai departe merge însă un alt poet englez, Shelley. În literatura cu temă titaniană, misiunea terestră a lui Isus Cristos nu este o dovadă de bunătate nesfîrșită a lui Dumnezeu față de omenirea în păcat. Fiul lui Dumnezeu este pentru această literatură o victimă inocentă, un neputincios asupra căruia s-a abătut minia oarbă a divinității. În felul acesta Cristos, umanizat prin părăsirea de către Dumnezeu Tatăl, nu mai este purtătorul unei misiuni divine pe pămînt, ci revoltatul pămîntului împotriva nedreptății divine și locul său este alături de Jupiter, care se răscoală împotriva lui Saturn, de Lucifer, care se răscoală împotriva Dumnezeului-Forță, Elohim. Aceasta este atmosfera ce se desprinde din *Încercare asupra creștinismului* a lui Shelley, creatorul cristologiei romantice. Pentru poetul englez este cert că Evangheliile nu ne dau, în expresia lor directă, adevărul asupra lui Christos, că ele trebuie interpretate și că interpretarea trebuie să țină seamă de multe lucruri, în primul rînd de influența pe care ideile mediului au exercitat-o asupra Mîntuitorului, apoi de ignoranța biografilor care ne-au descris viața și ideile sale. Ce opoziție mai categorică poate fi decît aceea între legea morală creștină, întemeiată pe milă și iertare, și cea ebraică, întemeiată pe ură și răzbunare? Și cu toate acestea Christos spune că nu vine să răstoarne vechea lege, ci s-o împlinească: față de revoluția morală realizată de el, afirmația aceasta nu are misiunea să exprime un adevăr, ci pe aceea de a împlini o funcțiune retorică: Isus trebuia să solicite atenția ascultătorilor, pe care voia să-i ducă în lumea revoluției fără să-i sperie cu spectrul revoluției. Întîind astfel din eli-

minare în eliminare și din rezervă în rezervă, Shelley ajunge să stabilească o perfectă identitate între revoluționarul Isus și revoltatul Satan.

Interpretarea nu s-a limitat însă aici. În titanul revoltat s-a văzut imaginea celui subjugat și doritor de lumină și de libertate, a proletarului strivit de legea arbitrară a unei societăți dușmane lui. Anumite școli socializante ce au luat naștere în prima jumătate a secolului precedent au formulat acest nou punct de vedere în materie. Iată bunăoară cazul scriitorului francez Alfons Esquiros: în scrierea sa *Evanghelia poporului*, pe care cercurile conducătoare laice și religioase au crezut necesar s-o condamne dispariției, el afirmă că întreaga narațiune despre Christos trebuie interpretată ca un simbol: Christos nu este Fiul lui Dumnezeu, el nu este nici o ființă determinată care a apărut la un moment dat într-un anumit loc, el a fost întotdeauna și este pretutindeni: Christos este însăși omenirea și viața lui simbolizează însăși evoluția omenirii care, desfășurându-se după formula stabilită de filosoful italian Vico, sau de urmașii săi, trebuia să ajungă în mod fatal la dispariție și la renaștere, la moarte și la palingenie.

Deși cu desăvârșire umanizat, Christos-umanitatea păstrează, în interpretarea lui Esquiros, proporții grandioase. Alături de el însă, anumiți scriitori ajung să restrângă treptat domeniul și în cele din urmă Christos ajunge să fie identificat cu proletarul victimă a nedreptății sociale, ce năzuiește să înfrângă legea nedreaptă a societății. Și astfel după ce fusese Dumnezeu și fiu al lui Dumnezeu, Christos ajunge să fie evacuat în umanitate, să se confunde cu această umanitate luată în întregul ei sau numai în anumite părți: după un Christos-Zeul, după un Christos-Omul, ajungem în cele din urmă să avem un Christos-proletarul, socialistul. În această fază tema a pătruns și în literatura română și Heliade Rădulescu i-a dat, între alții, expresie, într-una dintre cele mai caracteristice poezii ale sale, *Santa Cetate*, poezie rebarbativă ca limbă dar de un înalt suflu umanitar.

Regresiunea aceasta de la divin la uman este compensată în literatură prin accentuarea progresivă a notelor titanice. Ea este caracteristică în același timp și pentru evoluția temei literare, care parcurge un drum paralel, de la narațiunea cu zei și semizei pe care antichitatea o lua în sensul ei direct, pînă la convertirea în simbol și pînă la încadrarea ei totală și directă în material uman.

Aceste indicațiuni sumare ne ajută să desprindem notele esențiale ale titanismului, așa cum el se oglindește în literatură. Ceea ce voi reține în primul rînd este existența a două planuri distincte și opuse, pe care se manifestă două voințe contrarii: o putere superioară a impus de sus o anumită ordine morală sau socială, iar jos titanul — care poate fi semizeul, sau omenirea, sau omul — are de suferit durerea unei orînduirii ce nu cadrează cu firea sa. Durerea va trezi cunoștința, iar cunoștința va aduce după sine năzuința de eliberare, care se

poate traduce printr-o revoluție victorioasă, cum este cazul cu Jupiter, sau printr-o revoltă înfrîntă, cum este Ahasverus care înfruntă divinitatea, dar care nu poate scăpa de blestemul ce apasă asupra sa: acela de a nu-și găsi niciodată liniștea, de a nu muri niciodată. Între aceste două extreme există însă o serie de posibilități și pe unele din ele vom avea prilejul să le vedem.

A doua observație pe care se impune s-o facem este că, în forma ei cea mai pură, tema literară titaniană presupune fabula, iar fabula ne duce către poezia epică sau dramatică. Constatarea atrage după sine întrebarea în ce măsură opera lirică a unui poet ca Eminescu ar putea fi cercetată sub raportul acesta. Întrebarea nu s-ar putea soluționa decît trecînd la o serie de considerațiuni în legătură cu esența lirismului eminescian, a cărui obiectivare a putut fi surprinsă de cercetarea literară anterioară, care a subliniat în același timp unele adeviziuni epice ale sale, precum și desfășurarea dramatică a sentimentelor.

Lirică prin definiție, dar cu anumite aderențe de natură epică sau dramatică, opera lui Eminescu înscrie tema titaniană în toate formele pe care ea le-a îmbrăcat: de la aspectul mitologic, pînă la derivările sale pe plan social sau în ordine socialistă.

Avîntul acesta titanic îl întîlnim bunăoară în *Înger și demon*, în care acțiunea se desfășoară pe plan pur omenesc: ea, îngerul, este o fiică de rege și nu participă în nici un fel la natura divină; el, Demonul, este un teoretician al proletariatului și un agitator socialist, care moare de moarte omenească și cunoaște, înainte de a muri, împăcarea de suflet prin iubirea pămîntească. Revolta lui este însă caracteristică pentru revolta titanică: în fața lui — în fața lor — se ridică barica-dele unei anumite ordini sociale, pe care el trebuie să le răstoarne. Dar dincolo de această ordine umană se invocă numele lui Dumnezeu, pe care cei răzvrătiți nu se dau înapoi să-l analizeze: în puterea lui stă distrugerea răului din lume și faptul că răul persistă nu se poate explica decît sau prin răutatea funciară a divinității sau prin inexistența ei. Dar avîntul titanic ajunge la o soluție negativă, pentru că împăcarea finală se face cu excluderea obiectivelor sociale ce determinaseră revolta. Și tot la o soluție negativă ajunge și revolta din *Împărat și proletar*, în care pledoaria individului și revolta maselor sînt strivite cu aceeași lovitură de aripă a destinului. Proiectarea aceasta în final a destinului face ca predicarea revoltei de către individ și practicarea revoltei de către societate să însemneze tot atîtea linii frînte în ascensiunea titanică. Descifrăm însă în aceste manifestări cele două planuri opuse pe care se desfășoară voințe divergente. Faptul acesta nu este suficient; Eminescu încearcă la rîndul său o reabilitare a lui Satan și din momentele acestea, frecvente în opera sa, eu nu voi releva decît cîteva. În primul rînd, poezia care poartă chiar titlul *Demonism*: viața noastră, a oamenilor, este poate o simplă ironie; există însă într-însa ceva măreț — dar această măreție nu e a noastră, ci un dar pe care ni l-a făcut Titanul mort care ne-a precedat și a

cărui moarte a condiționat germinarea noastră — Pământul. Și el ne dă un sfat pe care-l întâlnisem și în *Impărat și proletar*: dezertarea din civilizație, întoarcerea la fire, la natură. Dar glasul bătrînului Titan sună zadarnic în urechile noastre: noi sintem răi și egoiști, pentru că sintem creați după asemănarea aceluia puternic egoist „carele singur îmbrăcat în mărirea-i solitară, Ridică-n cer înnoirata-i frunte“. Și cu atît mai mare este vitregia pe care divinitatea a arătat-o față de noi, cu cît, putînd să ne creeze buni, gelozia a determinat-o să ne creeze totuși răi. Și de aceea, în fața acestei divinități meschine în atotputernicia ei, adorația noastră se cuvine să se îndrumeze în întregime către Titanul, către Demonul ce-a căutat să surpe țăriile cerești:

O demon! demon! abia acum pricep
De ce-ai urcat adîncurile tale
Contra nălțimilor cerești:
El a fost rău, și fiindcă răul
Puterea are de-a învinge-nvinse,
Tu ai fost drept, de aceea ai căzut.
Tu ai voit s-aduci dreptate-n lume.
El e monarc și nu vrea a cunoaște
Decît voința-și proprie — ș-aceea
E rea. Tu ai crezut, o Demon,
Că în dreptate e puterea. — Nu,
Dreptatea nu-i nimic fără putere.
Cătat-ai aliați între Titanii
Ce brăzdau haosul în a lor cale,
Ai înzestrat pămîntul cu gîndiri
L-ai înarmat cu argumente mari
Contra lui Ormuz —
Și el ca tine-a devenit rebel,
Se zvîrcoli spre ceruri spre-a le sparge,
Mișcînd aripele de munți de piatră,
Puterea sa cumplită — contra Lui.
Dar detunat el recăzu în haos,
Cadavru viu, îl înveli-ntr-o raclă
Albastră.

Adorat și poetizat ne apare Satan și în altă parte, în primul rînd în două lucrări ce se hrănesc din același eveniment de esență titaniană, revoluția de la 1848. Aceste două lucrări sînt *Geniu pustiu* și poema și schița dramatică *Mureșan*.

Lipsit de coordonarea și motivarea adîncă a faptelor, *Geniu pustiu* este în primul rînd biografia lirică a lui Toma Nour. Eroul trecuse printr-o îndelungată și ascuțită criză sufletească, în urma căreia își simțea sufletul steril, incapabil să vibreze în fața iubirii pămîntești ce năzuiește către el. În definiție proprie el este „un demon rece, palid,

cu inima de bronz“. . . „Stele-n cer, amoruri pe pămînt, numai în noaptea mea nici o stea, numai în sufletul meu . . . nici un amor“. Și sentimentul acesta de detașare de propria lume se exprimă în continuare în trăsături care aduc aminte de atmosfera de halucinație și demonism din *Melancolie*: cîteodată, aude bătăile „pustiului“ său suflet; cîteodată suflarea i se curmă în piept „ca vîntul ce se curmă prin ruinele sdrobite de munții anilor“. Pe măsură însă ce distanțarea de esență față de societate se accentuează, Toma Nour se simte un interpret tot mai autorizat al idealului acesteia. Libertatea popoarelor trebuie vestită și făurită, iar pentru aceasta revoluția este o necesitate ineluctabilă: tiranii și diplomații trebuie să înlăturați și trăznetul lor, războiul, trebuie cu totul desființat. Și verbul lui Toma Nour se rostogolește în apele impetuoase ale imperativului: „sfărmați“, „nimiciți“, „desființați“.

Portretul lui fizic se organizează în aceeași atmosferă în care se organizase portretul său moral. El era frumos, dar „d-o frumusețe demonică“: fața palidă și expresivă, fruntea senină și rece — asemenea cugetării unui filosof; părul negru-strălucit sugera ideea unei genialități sălbatice. Cu ochii mari, care ardeau ca un foc negru, cu buze aspre și vinete — portretul lui Toma Nour amintește în totul portretul Satanei în clipa cînd plănuește răzbunarea împotriva lui Dumnezeu. Că imaginea acestuia a fost prezentă în mintea scriitorului în clipa cînd descria pe Toma Nour, ne-o arată continuarea descrierii, pe care-o citez în forma ei originală:

„Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan nu cum și-l închipuiesc pictorii: zbîrcit, hidos, uricios, — ci un Satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul și iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeiesc care, trezit în cer, a sorbit din lumina cea mai sfîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a înmuiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în cer“.

În același sens se îndrumează și poema *Mureșan*: într-o atmosferă de lunatism, poetul ardelean se ridică aici pe un soclu ce-l face să depășească lumea înconjurătoare. El este magul, a cărui minte scrutează tainele existenței și caută să descifreze legile aspre ce țin în cleștele lor viața poporului român. Este un destin care a hotărît soarta popoarelor, sau aceasta se datorește numai oarbei întîmplări? Și revolta lui se îndreptează în aceeași măsură împotriva destinului și a întîmplării, pentru că, indiferent dacă răspunderea ar reveni destinului sau întîmplării oarbe, simburele lumii este răul, cartea lumii a fost scrisă și menită de răutatea eternă — și întreaga desfășurare a istoriei nu subliniază decît permanența urii și a răutății. Din această constatare izvorăște brusc îndemnul la răscoală, înfrățirea cu destinul lui Satan și calda adorare a acestuia.

Demonism, *Geniu pustiu* și *Mureșan* fac parte din opera minoră a lui Eminescu și ele nu se pot invoca decât în măsura în care opera de mare valoare nu le infirmă. Apoi nici una din aceste opere nu dezvoltă fabula titaniană propriu-zis, ci rețin numai anumite elemente dintr-însa, — acele elemente care pun în mișcare stările de suflet titaniene.

Fără să insist asupra altor momente caracteristice, voi invoca aici cazul sonetului *Veneția* și al poemei *Luceafărul*. Caracostea observa cu bună dreptate sporirea dimensiunilor în *Veneția*, în raport cu originalul german. Lucrurile se precizează însă aici în sensul care ne preocupă: Okeanos, care înlocuiește pe copilul din poezia lui Cerri, nu este numai o ființă uriașă; el este un vechi personaj al mitologiei eline, unul dintre giganții ce s-au revoltat împotriva tatălui lor Uranos. Imaginea unei cetăți înfrînte îi amintea astfel poetului vechea legendă și el se lăsa să plutească pe apele *Gigantomachiei*. Alături de Okeanos, Hyperion a fost unul dintre giganții care au aruncat muntele Pelion peste muntele Ossa și au încercat să cucerească cerul. În poezia lui Eminescu, Hyperion este un titan nu atât prin genealogia lui mitologică, cât prin amploarea sentimentelor sale, prin durerea de a se supune legii eternității; un titan este el în același timp prin năzuința de a se sustrage legii eternității. Postularea umanului, care depășește natura sa, este originea unui conflict de ordin moral în care se înfruntă cele două forțe antitetice, umanul și divinul. Elemente externe măsoară întinderea conflictului: spațiul în care se mișcă Hyperion este de proporții titaniene; sub ochii lui, o cosmogonie întregă își rotește valurile.

Transpunerea epicului în liric determină caracterul particular al titanismului eminescian. Poetul este reținut mai puțin de aparatul externă a temei, din care în opera sa nu pătrund decât unele elemente izolate. El reține însă starea de spirit titaniană, care trebuie urmărită pe de o parte în amploarea sentimentelor, iar pe de altă parte în calitatea imaginilor. În lirica lui, Eminescu reține adeseori epitetul epic, grație căruia lirismul său își asociază o viziune epică și realizează o izolare în depărtare a imaginilor. Este de remarcat apoi frecvența imaginilor întemeiate pe elementul marin sau astral, indicate să sugereze sentimentul spațiului infinit. Sentimentul spațiului infinit îl sugera poetul în *Mortua est*, în care sfîrșitul era revolta și negarea divinității; același sentiment îl sugerează și *Luceafărul*, în care încheierea exprimă separarea definitivă a umanului de divin, ceea ce, în ultimă analiză, însemnează aceeași soluție negativă a eforturilor inițiale: eforturile titaniene ajung deci în mod general în opera lui Eminescu la aceeași încheiere. Titanul lui este un titan înfrînt, care își plînge înfrîngerea dar nu se lasă anulat de ea.

Explicația este în acord cu anumite date înregistrate anterior: în ordine socială sau morală, Eminescu propune finalități ce depășesc

posibilitățile. În efortul de a realiza aceste finalități superioare constă titanismul operei sale, iar din incapacitatea de a le realiza decurge aspectul negativ al acestei opere: prin pesimismul ei lirica eminesciană nu este decât cîntecul funerar ce încheie o tragedie titaniană.

NOTE

¹ Vasile Goldiș, *Pesimismul în poeziile lui Mihail Eminescu*, în *Tribuna*, VI (1889), nr. 257, 258, 259, 260. Asupra lui, Elena Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, București, 1969.

² I. Slavici, *Amintiri. Eminescu. Creangă. Caragiale. Coșbuc. Maiorescu*, București, 1924 (sau *Amintiri*, București, 1967).

³ T. V. Stefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, București, 1914 (reeditate de Constantin Mohanu, Iași, 1983).

⁴ Caragiale, *Opere*, ed. P. Zarifopol, tom III, *Reminiscențe și notițe critice*, București, 1932.

⁵ Vlahuță, *Amintiri despre Eminescu*, în *Scrieri alese*, ed. V. Râpeanu, vol. II, București, 1963.

⁶ A. C. Cuza, *Kamadeva. Amintiri*, în *Neamul românesc literar*, nr. 7, 1909.

⁷ I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, București, 1939.

⁸ Mite Kremnitz, *Amintiri fugare despre M. Eminescu*, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, IV, București, 1933; *Der rumänische Lenau*, în *Preussischer Jahrbücher* 1910, Band 139, H. 3, tradus (*Un Lenau român*) și antologat de Sorin Chițanu în *Eminescu în critica germană*, Iași, 1985.

⁹ *Poezii*, ed. alcătuită de G. Ibrăileanu, București, 1930. Pentru edițiile amintite în continuare, v. nota 3 la cap. *Critica sămănătoristă* și nota 12 la cap. *Critica impresionistă*.

¹⁰ S. Mehedinți, *Optimismul lui Eminescu*, în *Omagiu lui Eminescu*, București, 1934; fragmentar, reprodusă în antologia alcătuită de Gh. Bulgăr, *Pagini vechi despre Eminescu*, București, 1976.

¹¹ Ion Petrovici, *Contribuții la filosofia lui Eminescu*, în *Revista de filosofie*, 1930, nr. 3; Id., *Poezia filosofică la Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1939, nr. 6—9.

¹² Mircea Florian, *Gîndirea lui Eminescu*, în *Noua revistă română*, 1914, nr. 5.

¹³ V. supra, nota 20 la cap. *Critica estetică*.

¹⁴ D. Murărașu, *Naționalismul lui Eminescu*, București, 1932. Ulterior, D. Murărașu avea să publice și un volum de *Comentarii eminesciene* (București, 1967). Murărașu este și unul dintre principalii editori ai operei lui Eminescu, publicînd: *Scrieri politice*, Craiova, 1931; *Scrieri literare*, Craiova, 1935; *Literatură populară*, Craiova, 1936; *Poezii*, vol. I—III, București, 1970—1972.

¹⁵ D. R. Mazilu, *Expresia lingvistică a „Luceafărului” de Mihail Eminescu*, în *Gazeta cărților*, 1935, nr. 15—16, 17—18; Id., *Luceafărul lui Eminescu. Expresia gîndirii, text critic și vocabular*, București, 1937.

¹⁶ Contribuțiile eminescologice ale lui Grigore Scorpan au fost antologate de Virgil Andriescu: *Mihail Eminescu. Studii și articole*, Iași, 1977.

¹⁷ Alexandru Bogdan, *Die Metrik Eminescus*, în *Elfter Jahresbericht des Instituts für Rumänische Sprache zu Leipzig*, Leipzig, 1904; Id., *Mihail Eminescu. Strigoi*, în *Transilvania*, XL (1909), nr. III, V.

¹⁸ Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, 1933 (un fragment antologat în *Pagini vechi despre Eminescu*).

¹⁹ N. Zaharia, *Mihail Eminescu. Viața și opera sa*, București, 1912.

²⁰ Octav Minar, *Cum a iubit Eminescu. Pagini intime*, București, f.a.; Id., *Eminescu comemorativ. Album artistic-literar*, Iași, f.a.; Id., *Eminescu în fața justiției*, București, f.a.; Id., *Veronica Micle — Muza lui Eminescu*, București, 1914; M. Eminescu, *Probleme și analize filosofice*. Descoperite și comentate de Octav Minar, București, 1924 etc.

²¹ N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909. Asupra lui, v. I. N. Dinu, *Nicolae I. Apostolescu: omul și opera*, Craiova, 1983.

²² Dr. C. Vlad, *Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, București, 1936.

²³ I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, București, vol. III, 1932, vol. IV, 1933, vol. V, 1935.

²⁴ I. M. Rașcu, *Eminescu și catolicismul*, București, 1935 (recenzată de D. Popovici în *Athenaeum*, I, nr. 5); Id., *Eminescu și Alecsandri*, București, 1936; Id., *Eminescu și cultura franceză*, ed. Albert Schreiber și D. Murărașu, București, 1976.

²⁵ Radu Paul, *Izvoarele de inspirație a citorva poezii ale lui Eminescu*, Cluj, 1934.

²⁶ Radu Manoliu, *Izvoarele motivelor și procedeele din poeziile lui Eminescu*, în *Preocupări literare*, 1936, vol. I; Id., *Izvoarele motivelor din proza lui Eminescu*, în *Preocupări literare*, 1936, vol. II.

²⁷ Gh. Adamescu, *Contribuțiune la bibliografia românească*, fasc. I—III, București, 1921—1928; Barbu Theodorescu, *Contribuție la o bibliografie eminesciană*, în *Convorbiri literare*, 1939, nr. 6—9 (1500 de titluri, pentru perioada 1866—1938, cuprinzând numai articole despre Eminescu). Alte bibliografii: Georgescu-Tistu, *Mihail Eminescu (Bibliografie)*, în *Dacoromania*, II, 1921—22, p. 869—871, III, p. 1041—1044; Aurel Martin, *Bibliografia eminesciană*, în *Almanahul literar*, Cluj, 1950, nr. 2—3; Grațian Jucan, *Bibliografie eminesciană (1944—1960)*, în *Limbă și literatură*, V, 1961; Id., *Bibliografie eminesciană (1960—1964)*, în *Limbă și literatură*, IX, 1965; S. Bălășescu, *Bibliografii eminesciene, în Viața românească*, 1969, nr. 6; *Bibliografia Mihail Eminescu (1866—1970)*, vol. I, Opera, București, 1976.

²⁸ Pentru numeroasele contribuții ale lui Leca Morariu, risipite în reviste, v. bibliografia lui Barbu Theodorescu.

²⁹ V. supra, nota 9 la cap. *Critica estetică*.

ANEXE

LECȚIA I / 24 ian. 1946/

În științietoarea lui *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, 1931, Jean Cassou, un subtil scriitor francez și una din cele mai ascuțite inteligențe ce s-au aplicat fenomenului literar, făcea observația întemeiată că în epoca actuală Cervantes constituie pentru literatura spaniolă o mare problemă, — poate cea mai mare problemă a acestei literaturi. Aventurile ingenuului hidalgo de la Mancha sînt o preocupare statornică a zilei și orice spaniol, care a cultivat într-o formă sau alta literale, ține să-și spună părerea asupra celebrei opere. Studii comparate, articole docte și notițe doctissime subliniază interesul cald de care Cervantes continuă să se bucure în țara sa. S-a dezbătut pe larg sensul alegoric al operei sale, s-au delimitat simbolurile, s-a definit esența metaforelor, s-a studiat calitatea ironiei și umorului său, amplexarea sentimentelor sale umanitare și s-a insistat în mod stăruitor asupra formei literare. Această îndrumare exclusivă către trecutul literar strălucit nu este numai traducerea unei necesități de ordin științific a sufletului contemporan, și nici numai expresia unei pietăți romantice; acuitatea exegezei măsoară în cazul de față puterile analitice ale spiritului spaniol contemporan prin raportare la forța sintetică și creatoare a veacului lui Cervantes.

O situație asemănătoare ne întîmpină în literatura științifică română, unde Eminescu a devenit subiectul care se impune automat oricărui cercetător, oricît de puțin consistente ar fi aderențele sale la marile probleme ale literaturii și chiar la fenomenul primar al inteligenței artistice. Condițiile atmosferice n-au fost favorabile spre a crea un nou Eminescu, dar ele s-au arătat propice pentru producerea în serie a eminescologilor. Îi întîlnim în presă, unde nenumărate articole trimbițează competența literară a ziaristului român; îi întîlnim în rîndurile luptătorilor politici și ale economiștilor, printre filologi, printre filosofi, mai pe urmă printre esteticienii mai mult sau mai puțin puri și integrali; îi întîlnim în cele din urmă printre istoricii literari precum și în acea zonă incertă ce se întinde între istoria literaturii și estetica literară, unde germinează abundent sufletele eroice ale celor înspăimîntați de idei și de sisteme, și unde hotărîtor al tonului este capriciul impresiunii personale și trecătoare.

A nu te fi ocupat de Eminescu este, pentru spiritele timpului, un certificat de incapacitate integrală; mai mult chiar, dovada peremptorie a celei mai desăvîrșite inutilități în economia cosmosului. În împrejurările acestea veți înțelege cît de justificată este tentativa mea de-a mă sustrage primejdiei ce mă pîndește; dar cum omul nu se poate sustrage nici deprinderilor învechite, îmi veți îngădui ca, înainte de-a mă ocupa cu Eminescu, să mă ocup puțin cu

cei care s-au ocupat de Eminescu. Evident, nu poate fi vorba de prezentarea critică a întregii literaturi închinată poetului. Faptul acesta ne-ar duce prea departe, el n-ar putea fi tratat în câteva lecții introductive la un curs despre opera eminesciană. Vom desprinde din totalul lucrărilor pe acelea care s-au impus atenției publice fie prin negația lor, fie prin interpretările date operei poetului, fie prin problemele generale de literatură pe care ele le-au pus în știința românească. Vom avea în felul acesta prilejul să constatăm că armonia comentatorilor și a argumentelor se aseamănă adeseori foarte de aproape cu acea armonie despre care vorbește Schiller în *Xenien* (Die höchste Harmonie):

Oedipus reißt die Augen sich aus, Jokasta erhängt sich,

Beide schuldlos; das Stück hat sich harmonisch gelöst.

Problema Eminescu s-a constituit treptat în cultura română și în începuturile sale ea nu a fost un fenomen autonom. Laolaltă cu alți scriitori încadrați mișcării junimiste, Eminescu a fost văzut de critica literară a timpului ca o anexă a lui Titu Maiorescu, împotriva căruia se aruncau lațurile cele mari ale publicisticii. Critic literar necruțător, era firesc ca el să stîrnească împotriva sa pe toți scriitorii lezați de verdictul său; politician militant, era tot așa de firesc să provoace atacuri din partea unor adversari pe care nici el nu-i cruța; și, laolaltă cu Maiorescu, aveau să fie atacați, în bloc sau individual, toți aceia care sprijineau acțiunea lui literară sau politică. În formele ei incipiente, problema Eminescu a fost așadar numai o anexă a problemei Maiorescu. Ceea ce a dezlănțuit atacurile a fost faptul că în articolul lui despre *Direcția nouă în poezia și proza română*, Maiorescu amintea pe Eminescu ca pe un spirit modern, „poet în toată puterea cuvîntului”. Articolul apăruse în *Convorbiri literare* din 1871 și aducea nu numai aprecieri favorabile, ci și unele rezerve semnificative. Maiorescu semnală ca o scădere antitezele exagerate, spiritul excesiv de reflexiv al poetului, comparațiile confuze, abuzul de cuvinte neexpresive, unele prețiozități, unele gândiri și expresii banale, precum și multe rime rele aflătoare în toate cele trei poezii publicate pînă atunci în *Convorbiri literare*. Articolul nu cruța pe poet în slăbiciunile sale, așa cum aceste slăbiciuni se desenau pentru un spirit raționalist ca Maiorescu. El nota însă și unele calități reale: farmecul și precizia limbajului, concepția în general înaltă, iubirea și înțelegerea artei antice. Prin aceste calități Eminescu se învrednicea să fie considerat drept „om al timpului modern” și să ocupe, ca poet, un loc înalt în scara valorilor artistice: el era amintit îndată după V. Alecsandri care, la acea dată, dăduse poeziei române *Pastelurile*.

Termenii primi ai problemei Eminescu au fost anunțați prin urmare în articolul lui Maiorescu. Vom vedea ceva mai tîrziu că unele dintre atacurile cele mai violente împotriva poetului nu făceau decît să reia și să ducă la concluziile negative înscrise în ele rezervele criticului de la *Convorbiri literare*. Cele dintîi dintre aceste atacuri au însă ambițiuni mai mărunte. Ele se datoresc lui Hasdeu care, în *Columna lui Traian* din 9 iunie 1871, își propunea să dea o serie de exemple de galimatias poetic practicat la *Convorbiri literare*, și amintea și pe Eminescu printre cei indicați să-i pună la îndemînă materialul documentar. Și în adevăr, în numărul din 28 iunie 1871 al aceleiași reviste, el reproduce poezia *Noaptea*, pe care n-o comenta decît prin elocvența unor subli-

nieri ce dovedeau meridianele apropiate între care se desfășura înțelegerea lui artistică.

Lupta împotriva lui Eminescu se extinde, în scurtă vreme, la alte publicații, în fruntea cărora vom aminti *Românul* lui Rosetti, în care Pantazi Ghica își exercita un condei lipsit de ascuțiturile spiritului. Slab este reprezentată această luptă și în coloanele publicației umoristice *Ghimpele*, unde proza era adeseori argumentată de desene caricaturale după același procedeu searbăd. Atacurile masive aveau să fie date de *Revista contemporană*, prinsă într-o luptă de exterminare cu *Convorbirile* și cu Maiorescu. Aici apare, în iunie 1873, articolul lui Petre Grădișteanu închinat *Convorbirilor literare*, în care va încerca un răspuns la cunoscutul studiu al lui Maiorescu, *Befia de cuvinte*. Grădișteanu semnalează unele scăderi vizibile în poezia *Egiptul*, scăderi care se raportează în primul rînd la rimele defectuoase: giganți-lanț, zbor-nori, rază-luminoasă, dar care culminau în cultul exclusiv al sunetului „fără nici un respect pentru inteligență”. Dacă prima dată Grădișteanu nu făcea decît să ducă mai departe obiecțiunile formulate cu doi ani mai înainte de Maiorescu, prin convingerea lui că Eminescu cultivă sunetul numai pentru valorile lui acustice, el se situează în fruntea unei serii de critici care au văzut în această însușire a poeziei eminesciene o scădere în primele timpuri, o mare calitate în timpurile din urmă. Grădișteanu — mai este nevoie s-o spunem? — era departe de a avea o intuiție anticipată a celebrelor discuții în legătură cu poezia pură și atunci cînd el vorbește despre cultul sunetului în poezia lui Eminescu, o face cu intenția de-a sublinia vidul interior și de a arunca pe calea aceasta, asupra operei eminesciene, un discredit total.

Pe aceeași linie se situează studiul lui Gellianu, *Schițe literare. Poesiele d-lui Eminescu*, apărut în *Revista contemporană* din martie 1875. Gellianu este pseudonimul unui laborios publicist al timpului, Anghel Demetriescu, asupra activității căruia istoria a așternut o adîncă și, pînă la un punct, bine meritată uitare¹.

Gellianu se arată preocupat și de condițiunile criticii literare în general, și de condițiile speciale ale criticii în literatura română și numai după ce stabilește acest fundament ideologic procedează la analiza operei poetice a lui Eminescu. Raportat la Grădișteanu, el avea avantajul că putea exercita operația sa pe un număr mai mare de poezii. Critica lui se face însă în același spirit raționalist strîmt de care dăduse dovadă colegul său de la *Revista contemporană* și care, în ultimă analiză, descindea din articolul lui Maiorescu. Într-adevăr, vorbise acesta de rimele rele din poeziile eminesciene, Anghel Demetriescu exemplifică afirmația: argint, spune el, nu rimează cu cînt, așa cum ar fi trebuit să se întîmple în *Mortua est*, decît dacă ultimul cuvînt s-ar fi pronunțat ca în nemțește: chînt. După cum vedeți, criticul avea veleități de om de spirit. Rima și expresia îi păreau însă o îndoită monstruozitate. Eminescu spusese: „flori care cînt”, și criticul constată: florile nu „cînt” și nici măcar nu cîntă, ceea ce era forma corectă gramaticală. În aceeași serie se notează rime defectuoase ca: susțin-mîn; nefastă-noastră-vastă. El trece însă mai departe și pătrunde în domeniul subtil al analizei metaforei eminesciene, o operație pentru care în laboratorul său spiritual nu se aflau instrumentele

ind cate. Cunoscutul vers „Un vis ce-și înmoaie aripa-n amar“ se bucură de comentariul următor: „În concepțiunea poetului de ce coloare erau penele acestei aripe și ce întindere de lac sau de mare are acel amar?“ Metafora eminesciană dă visului aripi pe care le înmoaie în amar, ceea ce înseamnă că visul este văzut ca o pasăre a durerii, a plîngerii, ca o pasăre îndoliată. Imaginea dispunea astfel de toate organele necesare unei puternice intuițiuni, dar criticul îi refuză orice receptivitate. Aceeași situație se repetă și cu alte versuri interpretate după același procedeu barbar. Maiorescu vorbise de preciziunea limbajului lui Eminescu, Demetrescu contestă această precizie și are de data aceasta nefericirea să aducă în discuție unul dintre cele mai frumoase versuri ale poetului, în care preciziunea de limbaj este într-adevăr surprinzătoare: „Argint e pe ape și aur în aer“. „Nici precizie, spune el, nici farmec de limbaj, nici ușurință sau cel puțin cunoștință de versificațiune nu găsim în citatul ales“.

De o atenție specială se bucură poezia *Împărat și proletar*, pe care criticul o împarte în trei „epoce“ și în care el vede, ici și colo, vervă „ultrapoetică“ și energie „ultrasocială“. Demetrescu nu percepe în antiteza lor datele de la care pornește poezia și nici soluția lor în registrul întunecat al unei fatalități necrutătoare. El vede și aici forme lexicale greșite, rime greșite, galimatias. Semnalează versuri greoaie — și trebuie să recunoaștem că într-un anumit caz el are dreptate. „A statelor greoaie care trebuie-mpinse / Și trebuie luptate războaiele aprinse“, spusese Eminescu. Evident, versurile nu sînt cele mai fericite, nici ca factură, nici ca adîncime a cugetării. Pentru că nu este nimic excepțional în afirmația: carele greoaie ale statelor trebuie împinse. Dar greutatea versului, criticul îi adaugă propria greutate de înțelegere: pentru el, care nu este un substantiv, pluralul comunului *car*, ci pronumele relativ *care*. Se înțelege cu ușurință de aici la ce interpretări fantasmagorice se putea ajunge. Vorbise Eminescu în aceeași poezie de „moartea cu părul blond și des“ — și criticul se întreabă: „De ce pomadă se va fi servit moartea spre a face să-i crească părul blond și des?“. Mai mult însă: poezia era pentru Demetrescu un prilej nimerit de a pune în lumină cunoștințele sale de viață și de istorie franceză. Cezarul era înfățișat acolo meditănd pe malurile Senei. Adîncit în cugetare, el nu aude nici zgomotul mulțimii, nici „a undelor greu vuet“. Și triumfător, criticul exclamă: „Se știe, unde Senei nu vuese“. În descrierea revoluției Comunei, poetul înfățișase femeile „ca marmora de albe“, care treceau înarmate în lumină focurilor. Și criticul notează de asemenea doct: femeile acestea erau așa numitele „pétroleuses“, acelea care purtau vase cu petrol și incendiau edificiile din Paris. Numai albe nu erau acestea, ci „cu fețele smolite și cu trăsuri diabolice“ — termenii sînt ai scriitorului și el continuă: „Frumoasa pariziană sta în budoarul ei, așteptînd încetarea luptei dintre frați și reînceperea amorurilor sale“.

Privit în întregul lui, articolul lui Gellianu-Demetrescu este o aplicare prusacă a unora din rezervele exprimate chiar de Maiorescu în legătură cu poezia lui Eminescu, dar rezultatele la care ajungea în cele din urmă criticul se întemeiau în același timp pe o pornire pătimașă și pe o remarcabilă doză de nepricepere. Maiorescu însuși e inconsecvent în articolele sale. El apare ca

un teoretician fără stabilitate de principii, și depășit totdeauna, în aplicațiunea la literatură a propriului sistem, de el însuși. Meritul lui nu este de a fi stabilit un cod literar original, nici de-a fi propus culturii române o formulă critică de valabilitate permanentă, ci de-a fi impus unele talente reale. Nu teoreticianul, ci omul de gust.

Inițial calea e greșită: pe de-o parte arta pătrunde tot mai adînc în cutele sufletului omenesc, iar pe de altă parte, tehnica artistică se rafinează tot mai mult și criticul literar trebuie să se adapteze astfel la fiecare pas unor cerințe noi, ceea ce însemnează că el însuși trebuie să se situeze în cursul evoluției contemporane. Critica literară, care nu-și caută puncte de articulație în istoria literară sau în studiul limbii poetului, riscă astfel să se zbată între un dogmatism supus perimării și un impresionism care, oricît de strălucitor ar fi uneori, reduce totuși opera literară la un simplu pretext pentru creațiuni pe marginea literaturii. Cine își închipuie că fluidul poeziei poate fi captat în întregime în retortele rațiunii umane, n-a pătruns în esența însăși a acestei arte, în care capriciile sentimentului și ale imaginației înfrîng toate tiparele logice și în care sugestiile acustice joacă un rol hotărîtor. În poezie cîntă toate coardele spiritului omenesc și ea se cere înțeleasă și gustată în această armonie finală. Și dacă un Maiorescu n-a putut înțelege lucrul acesta, putea el să fie înțeles de braconierii de rînd ai criticii literare, de un Pantazi Ghica, P. Grădișteanu, Anghel Demetrescu sau de atîția alții asemenea lor?

Spre a pune în lumină pînă la ce punct criticul de la *Revista contemporană* era îndreptățit să se ocupe cu astfel de probleme, voi semnala un ultim fapt. Unul dintre cele mai puternice momente din *Mortua* este realizat de cunoscutul vers „Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caer“. În poezie versul avea funcțiunea de-a exprima și de-a picta totodată ideea de timp, mai exact de a crea un cadru temporal în care fenomenele să poată fi percepute. Cum un timp obiectiv, un timp cu determinări proprii nu există, fenomenul artistic se desfășoară într-un cadru de timp subiectiv, în timpul estetic². Determinarea se face metaforic și cu complexități noționale exprimate și sugerate: vrăjile sînt luate aici în dublul sens pe care vocabula îl are în limba română. Este vorba și de farmecul nopții dar și de vraja propriu-zisă. Vrăjile se torc în caer, ceea ce înseamnă primul pas în procesul de plasticizare a ideii, al doilea fiind realizat în versul următor, în care aerul este înfățișat ca plin de aur, iar apele încărcate de argint. Umbre mitologice plutesc deasupra, pentru că torsul la caerul vrăjilor recheamă în memorie caerul soartei din credințele vechilor elini, unde cele trei Parce măsurau lungimea vieților omenesci cu lungimea firului pe care-l torceau. Este vorba prin urmare de acea oră a nopții cînd vrăjile sînt toarse, cînd destinele omenesci se hotărăsc. Versul nu aduce astfel o simplă precizare cronometrică a timpului, ci sugerează și coloratura mitologică a lui, schișind în contururi neprecise ideea de destin care va îndreptăți revolta de esență titaniană din finalul poeziei.

Nimic n-a înțeles din toate acestea Anghel Demetrescu. În *Convorbiri literare*, versul apăruse cu o greșală de tipar: în loc de *torsul* se culesese *torul*. Greșeala era evidentă pentru oricine și-ar fi dat oboseala să observe că poetul amintește acolo și de caer, — torsul și caerul fiind idei atît de strîns

legate între ele încât una recheamă în mod necesar pe cealaltă. Demetrescu crede însă că *toxul* este o prescurtare arbitrară a cuvântului *toxinul*. În franțuzește *tocsin* = zgomotul clopotului și chiar clopotul. După credința criticului, poetul voise să spună în versul citat că de caerul vrăjii este atârnat un clopot și că acesta sună. Un caer cu clopot ar fi într-adevăr ceva original. Subtilitatea exegezei nu este egalată decât de finețea artistică a criticului: pe el nu-l supără faptul că poetul a atârnat clopoțel de caerul său, ci că și-a permis să abrevieze cuvântul, că nu a pus *toxinul*, ci *toxul*. Exemplul acesta mi se pare tot ce poate fi mai indicat spre a pune în lumină cât de variate sînt formele în care un om poate fi lipsit de inteligență.

LECȚIA II /6 februarie 1946/

Mai tîrziu Anghel Demetrescu are păreri mai obiective în *Rima lui Eminescu (Literatură și artă română, 1901, p. 256—261)*, republicat sub titlul *Inovațiile lui Eminescu ca versificator. Rima, în Conservatorul din 9 II 1901 și în articolul Mihai Eminescu, publicat în 1903 în Literatură și artă română*. El dă — fiind coleg de școală la Berlin cu poetul — și unele informații prețioase cu privire la viața de acolo.

Cu stabilirea lui Maiorescu la București, situația se schimbă. El încearcă să atragă de partea lui pe foștii dușmani. Într-o scrisoare adresată în 1876 lui Nicu Gane (v. Torouțiu, *Studii și documente literare, III, Buc., p. 180—191*), muștră pe Iacob Negruzzi care-n articolul *Foi căzute (Convorbiri literare, dec. 1876)* „distrusese“ în câteva cuvinte pe cei de la „Tranzacțiuni literare“; „Acești tineri — scrie Maiorescu — îndeosebi Laurian, Mihăilescu și Anghel Demetrescu, s-au pocăit“.

Lupta dusă de *Revista contemporană* împotriva lui Eminescu nu cunoaște numai aspectul acesta serios. La București n-a existat o grupare literară axată în jurul unor principii sau autorități. Lucrul acesta nu s-a putut realiza nici atunci, nici mai tîrziu și explicația trebuie căutată în primul rînd în faptul că viața în capitala Munteniei a fost totdeauna cu mult mai agitată și că orientarea spirituală a fost mult mai divergentă decât în oricare altă parte a neamului românesc. Maiorescu însuși, care la Iași izbutise să întemeieze puternica mișcare junimistă, la București nu poate înjgheba decât un cerc literar anemic, incapabil să anuleze interesul pentru mișcări contrare.

Din același cerc al *Revistei contemporane* ia naștere, în 1873, o operă de altă natură, dar cu aceeași tendință pe care o afirmă și articolele lui P. Grădișteanu și A. Demetrescu. Este vorba de *Musa de la Borta Rece. Bufonerie literară lirică în trei acte de Henri de Meilhac și Ludovic Halévy. Musica de J. Offenbach*. Titlul operei conține o serie de inexactități voite. Bufoneria nu avea trei acte, ci intenționa numai să aibă trei acte. Broșura primă, editată chiar de *Revista contemporană*, avea numai un act. Actul al doilea avea să apară în același an în coloanele publicației umoristice *Ghimpele*. În al doilea

rînd, autorii ei nu erau cunoscuți autori francezi, ci un scriitor român al timpului, Mihail Zamfirescu. Titlul operei fusese împrumutat de la insigna unui cunoscut local de petrecere din Iași, frecventat de numeroși junimiști și căutat în mod cu totul stăruitor de Creangă și Eminescu. În operă apar personaje care se numesc Minorescu (Maiorescu, aluzie la cazul cu minorele de la Școala Centrală), Minunescu (Eminescu), Năut (Naum), Negruță (Negruzzi), Urlă (Burlă), Vircolaci (Virgoliei). Avem așadar de-a face cu o parodie care, deși izvorită din cercul „Revistei contemporane“ și deși publicată în parte în „Ghimpele“, nu era lipsită de anumite trăsături de spirit. Muza în jurul căreia se învîrtește intriga este o fiică a Teutoburgului, Tereza, care îndeplinește oficiul public de bucătăreasă la Borta Rece și oficiul particular de amică a poetului Prodănescu, căruia junimiștii, în frunte cu Brutnărescu (Bodnărescu), Minunescu și Minorescu, i-o contestă, între altele și pentru motive de afinitate spirituală. În această cursă veselă, în care risul curge adeseori nesilit, opera lui Eminescu apare și ea drapată în toga bufonului. Cu toate că parodia lui Zamfirescu este departe de-a se menține la un nivel unitar, într-un bilanț total al luptei antieminesciene dusă la acea dată de bucureșteni ea rămîne totuși opera cea mai consistentă³.

LECȚIA IV /19 februarie/

Întîiul centru organizat împotriva lui Eminescu a fost la București în jurul *Revistei contemporane*, protagonist fiind Anghel Demetrescu. Cu venirea lui Maiorescu la București, lucrurile se schimbă. Scriitorii sînt captați de *Convorbiri* și cercul se dizolvă.

Al doilea centru antieminescian e Transilvania, de unde pornesc întîile critici ale lui Aron Densusianu în „Orientul Latin“. Cea mai violentă diatribă împotriva lui Eminescu apare însă la Blaj, *Mihailă Eminescu. Studiul critic*, Blasiu, 1891, autorul studiului publicat anonim fiind Alex. Grama. Canonicul de la Blaj dă dovadă de o cultură literară remarcabilă. Cunoștea literaturile vechi și moderne. Era orientat în marile probleme literare și știa ce înseamnă o valoare literară, dar ea să nu se cheme Eminescu. El ia atitudine față de unele afirmații ale lui Maiorescu și vrea să combată directivele întregului cerc de la Iași. Maiorescu afirmase despre Eminescu că era un om blazat în cuget și cuprins de lumea ideală. Grama insistă asupra acestei caracterizări, fiindcă pentru el blazat înseamnă „tîmpit pentru orice idei, interese și delicii sufletești și sociale“. Contradicția era deci evidentă fiindcă un scriitor (cuprins de lumea ideală nu poate fi în același timp și un tîmpit. Cultul lui Eminescu, constată Grama, a fost inițiat numai grație *Convorbirilor literare*, care însă n-au vorbit despre el decât atunci cînd și-a scris poeziile după gustul Direcției noi. Eminescu publicase doar poezii în *Familia*. Cei de la *Convorbiri* le cunoșteau, dar atunci Eminescu nu imita literatura germană, nu era infectat de filosofia lui Schopenhauer, deci nu prezenta nici o valoare. Puntea

de legătură între poet și „Convorbiri“ a făcut-o filosofia lui Schopenhauer și spiritul de clică „l-a buricat la deal“. În toată chestia el vede o modă trecătoare și tinerimea e cucerită de această modă. Ceea ce era grav e că spirite serioase s-au lăsat prinse în această plasă. Hasdeu, spre pildă, care la început a avut o atitudine ostilă, s-a schimbat — spre dezolarea lui Grama —, dar a ajuns să prețuiască pe Eminescu numai din iubire față de fiica sa Iulia „dotată cu adevărat talent poetic“ și moartă în floarea vieții. Această iubire l-a făcut amic al tuturor poezilor, a determinat o amabilitate globală, și numai durerea e cauza rătăcirii lui Hasdeu, care „cearcă alinarea durerii sale în iubirea a tot ce poartă, pe drept sau pe nedrept, numele de poet“. Alături de Hasdeu se aflau și alții. Nu era vorba numai de *Convorbiri*. Scriitori serioși ca Gherea și Pătrașcu „nu-și țin sub demnitatea lor a se ocupa cu o nuliitate literară ca Eminescu“. Mirarea lui Grama e justificată fiindcă „D. Gherea e un talent neasemănat mai mare ca Eminescu“. Bineînțeles partea cea mai slabă din scrierile lor o formează citatele din Eminescu.

Pentru lățirea cultului lui Eminescu s-a recurs și la alt procedeu. Scriitorii s-au adresat criticii franceze, de unde au imitat sau plagiat diverse idei, pe care le-au aplicat tale quale la Eminescu, dar au uitat că această critică, care „a scoborit în adâncurile sufletului omenesc“, a avut înaintea sa scriitori ca Racine, Voltaire, Molière, Hugo. Critica franceză e rafinată și e cutezător a aplica observații fine și subtile unui spirit nedevelopat ca acela al lui Eminescu.

Cultul pentru Eminescu este marea primejdie. Grama e un pedagog, un moralist îngrijat de educarea generației noi. Cei de la *Convorbiri* au uitat că semănând vânt vor trebui „să secere vifor“. Inițiind cultul lui Eminescu — distrus de filosofia pesimistă a lui Schopenhauer⁴ —, urmarea va fi corupția tineretului care urăște lumea înainte de-a o cunoaște, gustă plăcerile cele ușoare și senzuale iar pe cele nobile le disprețuiește. Tinerimea este sedusă de produsele „unui om blazat, sarbăd și ordinar ca Eminescu“ al cărui cult a purces din grandomania unei direcții. Pentru a arăta cât de nepotrivit este pentru educația tineretului, aduce exemple de poezii (*Epigonii*, *Împărat și proletar*, *Satira I*) în care începe ca om și sfârșește ca filosof rabiatic, cu indiferentism și pesimism. Iar filosoful este pentru Grama un acid distrugător, un spirit dizolvant. Ideile lui Eminescu — amorul carnal și pesimismul — se pot perpetua numai prin trei institute: o casă de nebuni, una pentru sinucigași și între ele — pentru amor — o casă publică. Iar pe frontispiciul institutelor să se scrie cuvintele lui Dante: „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate“.

Pe Grama îl durea situația tinerimii, mai ales a celei din Transilvania, care trebuia să fie pregătită pentru o misiune grea. Poezia lui Eminescu putea da orice în afară de vigoarea educației și el caută s-o împiedice fiindcă dacă va fi imitată „vom avea destui pesimiști, vedști, egiptologi și mai știe Dumnezeu ce, nu vom avea însă ce e lucru de căpetenie, nu vom avea, cu durere trebuie să zicem, români“. Dacă ne-am afla în fața unui geniu n-ar avea nimic de zis, dar sintem departe de lucrul acesta. Grama e un analitic și stabilește anumite categorii de noțiuni, în care dovedește doar lipsa subtilității filosofice. Sint două feluri de genii: adevărați și falși. Numele celor dintii e nemuritor, puterea spiritului lor e extraordinară, urmarea firească fiind recu-

noștința și admirațiunea omenească. Ceilalți sint făcuți de alții, interesați să treacă drept genii în fața lumii, dar numele lor piere. Celor adevărați li se recunoaște valoarea totdeauna, fie încă în viață, fie după moarte. Un geniu adevărat, recunoscut ca atare de contemporani, a fost Voltaire, la care călătoreea lumea ca să-l vadă și pe care regii îl invitau la curțile lor. Asemenea a fost și Goethe. Pe Cervantes și Shakespeare numai posteritatea i-a recunoscut drept geniali. Grama nu se sfiește să utilizeze cărți ce-ar putea fi considerate infame⁵: *De l'esprit* a lui Helvetius, care stabilește două categorii de genii: 1. de invențiune, „care umplu pe om de admirație prin avuția de idei frumoase, plăcute, interesante și originale“; 2. de expresiune, care nu se impun prin originalitate dar „sint puternici peste măsură în expresiunea lor“. În prima categorie intră Homer, în a doua Vergiliu cu *Eneida* sa. Eminescu nu se poate plasa în nici o categorie. Citind poeziile sale nu găsești, în afară de câteva „suspine sporadice în fața naturii“, nimic altceva decât „simțul sexual sub formă de amor și un urit de lume sub forma pesimismului lui Schopenhauer. Și de ar căuta omul orișicât, de și-ar încorda atenția și spiritul pînă la extrem, mai mult nu va afla, decât pururea și pretutindeni pe Amor și pe Schopenhauer într-o amiciție bizară“. Eminescu nu are decât două coarde la lira sa: amorul și pesimismul. Poezia însă este foarte variată, și ca să dovedească reproduce câteva versuri din *Sängers Fluch* a lui Uhland. Eminescu însă n-a putut cînta altceva. El este un suflet confuz și înclinat spre extreme, lipsit de educație și cultură sistematică. Aceasta n-ar fi fost nimic, dar a întîlnit și pe Schopenhauer, ingerul său rău. Filosofia pesimistă, unde l-au împins prietenii săi de la Junimea, a accentuat procesul blazării și descompunerii sufletești. Deși a trăit puțin — ca Byron și Pascal —, ca și aceștia ar fi avut timp să-și arate genialitatea, dacă ar fi avut ce arăta. Logica lui Grama cunoaște aici subtilități deosebite. Dacă Eminescu ar fi fost un geniu, ar fi fost prețuit cît trăia, ca Alecsandri și Mureșanu; faptul că n-a putut fi prețuit arată că n-a fost „nice geniu, nice baremu poetu“. Geniu impus de propaganda junimistă, el este ca pălăria lui Wilhelm Tell, pe care loțiitorul împăratului o acată sus și pe care lumea trebuia s-o salute ca pe împărat chiar.

În legătură cu sentimentul erotic la Eminescu, Grama amintește pe Chateaubriand care, vorbind despre iubirea erotică, arată că ea nu apare la antici așa cum se prezintă în operele scriitorilor creștini, fiindcă creștinismul a purificat inima, a reușit să „spiritualizeze și simțurile“. Sentimentul nobil „nu caută în femeie tot numai trup frumos, ochi negri, talie sulgetă, miini albe, păr lung și alte grații trupesti, ci caută în femeie caracter, modestie, virtute, noblețe, educațiune, spirit, inteligență și însuflețire pentru idealele omenirii“. Pe Eminescu îl interesa numai femeia din punct de vedere material, unde ea nu are nici un merit. Lui Eminescu îi trebuie numai calități trupesti, carnale ca în haremurile mahomedanilor, încît poți să crezi că este „un emisar al haremului spre a aduna printre români femei frumoase pentru magnații desfrînați ai Orientului“. Plăcerile pe care ți le oferă femeia constau în îmbrățișări, săruturi, cuprinderi peste mijloc, încît din alt punct de vedere poeziile sale sint „un adevărat lupanar literar“. Și ca să arate unde duce „iubirea oarbă, erotică, lipsită de orișice considerațiuni“, Grama amintește de opera lui

Grillparzer, *Das goldene Fliess*, unde Iason nu iubește carnal, ci dorește ce este înalt, moral, estetic. Dar Grillparzer era un clasic german, pe cînd Eminescu „un pigmeu căruia i s-a urît de lume“. Sufletul „mohorit și putred al lui Eminescu nu s-a putut însufleți de iubirea de patrie, națiune, libertate. Iubirea sexuală, pesimismul lui Schopenhauer i-a acoperit toate celelalte simțiri. În *Mortua est* „iubirea sexuală răbită și pesimismul cel sălbatec fac grimase ca niște marionete compuse din schelete omenești“. Să nu ne mire faptul că erotismul lui Eminescu este sălbatic; pesimismul este din fire dușman al idealismului. Sub acest raport Eminescu este un fidel discipol al lui Schopenhauer, care a dus o viață desfrînată și care nu căuta în femei decît carnea, tăgăduindu-le orice calitate sufletești. Spre deosebire de Schopenhauer Eminescu aduce ceva nou: erotica lui nu este numai carnală și sălbatecă, ci și trivială și obscenă. Este drept, și alți poeți au înfățișat amorul ca Eminescu: Ovidiu (*Ars amandi*), Goethe (*Werther*, *Die Wahlverwandtschaften*), Boccaccio (*Decamerone*) și Wieland (*Oberon*), dar aceștia au mari calități artistice: stil elegant, limbă fluidă, expunere fermecătoare de frumoasă, la unii versuri armonioase. Apoi unii — Goethe, Ovidiu — au și scrieri serioase, în care defectele erotice lipsesc. Eminescu însă nu răscumpără cu nimic obscenitățile sale erotice.

LECȚIA V /20 februarie/

Vorbînd despre pesimismul lui Eminescu, Grama face o clasificare, distingînd mai multe categorii de pesimism: 1. pesimism moral (anticii: Pindar, Eschil, Sofocle); 2. pesimism simțit (Leopardi); 3. pesimism estetic (Byron); 4. pesimism moderat (Lenau). Cel mai ales dintre toate acestea este cel simțit, dacă e și moral ca-n poezia lui Leopardi care vede suferința generală a neamului omenească. În analiza formelor de pesimism acordă un loc special acelor suflete care cer, în ordin material și sufletească, prea mult. Diferența dintre ceea ce oferă lumea față de ceea ce se năzuiește e cauza pesimismului. Definiția avea să fie reluată mai tirziu de alți cercetători (Caracostea). De altfel în ceea ce face Grama nu e o vedere personală deosebit de adîncă. Faptul că definește pesimismul ca fiind izvorît din necorespondența ofertei cu năzuința, se datorește influenței epocii. Pentru aceasta e destul să ne raportăm la Lord Byron, despre care John Buchan scrie în a sa *A History of English Literature*, London, 1927, subliniind diferența între năzuințele unui suflet romantic și ceea ce găsește în lumea înconjurătoare. Apărînd pesimismul lui Eminescu, Maiorescu afirmă că acesta e moderat, se prezintă sub o formă atenuată, melancolică și nu e redus la plîngerea unui egoist nemulțumit de soarta sa. Grama însă constată că melancolia aceasta proiectată asupra lumii ar trebui să fie o plîngere, să scoată note lugubre ca în Vergiliu, Ovidiu, Schiller, Young „melancolicul poet britanic“. Pesimismul nu izvorăște apoi totdeauna din nemulțumiri personale; de multe ori idealistii cei mai mari devin înșiși pesimiști cînd văd că idealurile lor nu se pot realiza în lumea în care trăiesc, cum e

cazul lui A. Iancu. Eminescu împărtășea pesimismul sub forma pe care o găsea la Schopenhauer. Convertit în poezie, acest pesimism ar fi trebuit să dea elegii, opere încărcate de lacrimi. Eminescu însă este un pesimist rece, superb searbăd, „voios în disperare, un Democritus ridens“. În comparație cu Schiller n-ar trebui să fie pesimist fiindcă acesta a suferit mult mai mult și totuși nu l-a ros acest vierme. Unii au crezut că poezia lui Eminescu s-a îmbrăcat în haine cernite din pricină că n-a avut ce-i trebuia pentru viață. De fapt n-a avut, dar vina o poartă junimiștii care nu s-au îngrijit de situația lui materială. Bineînțeles nu lipsurile l-au făcut pesimist, fiindcă a fost „omul cel mai impersonal“ și lipsurile au trecut peste sufletul lui insensibil fără să lase urme, „cum trec valurile mării peste stîncile de granit“. Eminescu n-a devenit pesimist nici din pricină că ar fi avut idealuri umanitare nerealizate și nerealizabile. El a fost apatic, absent la viața ideală a lumii. Aceasta însă o poate face „un filosof întunecat de cabinet“, nu un poet care nu-i permis să se izoleze de lume, ci trebuie să trăiască întreagă gama sentimentelor omenești. Un poet e cu atît mai mare, mai clasic, cu cît sentimentele societății sînt mai multe în opera sa. În poeziile lui Eminescu e însă un pesimism uscat care se aseamănă cu uscăciunea *Henriadei* lui Voltaire. „La diavolul cu toată Henriada lui Voltaire, zice un critic. Atîta uscăciune este în ea, cît caii eroilor din ea trebuie să piară de foame.“ Așa e și cu poeziile lui Eminescu. Atîta uscăciune filosofică este în ele, cît poetul din cauza ei a perit de foame de simțăminte“. *Veneția* e un sonet plagiat în care nu suspină în fața căderii Veneției, ci expune laconic și fără gust pesimismul său. Și în celelalte poezii pesimismul e expus cu „răceală filosofică“, nu aflăm nicăieri nici o lacrimă. Și Grama crede că e util să fixeze anumite teme și să contureze așa cum ar fi trebuit să fie poeziile lui Eminescu. „Dura realitate a prezentului față cu poezia trecutului, față cu „aurea aetas“ în *Epigonii*, amărăciunea și dulceața sortii proletarului și împăratului în *Împărat și proletar*, ostenele amare și sudorile fierbinți a filosofului în năzuința de a da în lături vîlul necunoscutului lumii în *Satira I* și gloria de oarecîndva și umilința de astăzi în *Oda la Veneția*“. Dacă pesimismul lui Eminescu ar fi fost simțit și nu o filosofie goală, ce tablouri, ce suspine profunde ar fi putut scoate! La Eminescu însă „toate acestea converg într-un singur punct „și-apoi în punctul acesta nu întîlnim nimic decît metafizica lui Schopenhauer“. Trebuia să rămîna la aspectele de plîngere⁶ ale problemei, a temelor. Dar Eminescu a fost nesimțitor față de o serie întreagă de teme și mai ales față de nația sa prin care lucru se apropie de Schopenhauer, care nimic n-a urît mai mult decît pe compatrioții săi germani. Eminescu însă face mai mult: nu numai că imită scăderile lui Schopenhauer, dar le și cîntă.

Într-un capitol, am zice de literatură comparată, Grama întreprinde o cercetare destul de adîncă a operelor lui Leopardi, Byron, Lenau. Pesimismul lui Leopardi era îndreptățit. Era provocat de infirmitățile sale fizice, de condițiile sociale în care se afla, de starea țării sale. Nu un pesimism dedus din cărți, ci dezinteresat, idealist și chiar prin aceasta simpatice. Pesimismul lui Eminescu e de condamnat, căci fiorul poetic nu a făcut să vibreze materialul filosofic. „Dacă Eminescu ar fi devenit pesimist din iubirea înflăcărată față de națiunea și patria română ca Leopardi, atunci, deși poate că poet genial tot n-ar fi fost,

totuși cel puțin în parte i s-ar putea escuza pesimismul“, dar Eminescu nu se poate compara cu „nobilul Leopardi cel consumat de iubirea patriei și națiunii sale“. Pesimismul lui Eminescu e supt din cărți abstruse și întortocheate. „De Leopardi ne e milă căci în el vedem un suflet nobil suferind în multe privințe nevinovat. Pe Eminescu trebuie să-l disprețuim ca pe un filosof care s-a miniat pe lume fără nici o cauză și fără ca lumea să-i fi făcut ceva rău. În Leopardi tot e simțămînt, în Eminescu nimic. În Leopardi tot e inspirație poetică, în Eminescu tot e uscăciune filosofică. Pentru aceea cu Leopardi plîngem, de Eminescu rîdem“.

Byron este cel mai mare pesimist al timpului modern. Aristocrat, inteligent, instruit, a cunoscut golul sufletelor contemporane care au pierdut credința și pe care a suplinat-o prin „două surrogate care totodată sînt mormîntul a tot ce e bun și frumos“, prin animalism epicureic și pesimism. Discipol al lui Voltaire, gol și pustiu în suflet ca și cei pentru care scria, a prețuit în viață desfătările trușesti dar în schimb în operă ca un pustnic în deșert plînge deșertăciunea lumii. La Byron este genială chiar și contradicția flagrantă între viața plină de desfriu trușesc și opera de un pesimism ca al asceților. Byron a fost pesimist pentru că pesimismul corespundea sufletelor uscate ale contemporanilor pentru care scria, el era izvorit din motive estetice scoase din psihologia timpului nostru. El este „per eminentiam“ „poetul necredincioșilor și-a necredinței“. Pesimismul lui Byron nu se întemeiază pe silogisme lungi ca a lui Schopenhauer—Eminescu, ci se întemeiază pe adîncimile sale sufletești: durerea omului care a pierdut pe Dumnezeu. În pesimismul lui Byron e atîta artă încît pe calea aceasta, a artei, poetul aduce multe suflete necredincioase la credință. Eminescu însă face silogisme și cu ele nu poate mișca inima și aduce credința. El a adoptat pesimismul ca să placă celor de la Junimea și, fiind un suflet mediocru, l-a profesat cu fanatism. „Cît de mare este orizontul ce l-a avut lord Byron în vedere, și cît de micuț al lui Eminescu. Cel dintîi Europa pustiită de Voltaire, cel din urmă coloanele înguste a unei foi“. Spreosebire de Eminescu care nu are nici un ideal civic, lord Byron aduce din cînd în cînd iubirea pentru trecut, pentru libertate, ura contra tiraniei. În *The Giaour* și *The Siege of Corinth*, iubirea de libertate merge pînă la manie. În Italia el devine capul carbonarilor și luptă pentru libertatea Greciei. Eminescu însă a fost martor al fundării României dar nu se vede în poezia lui vreun entuziasm pentru aceste evenimente. El a stat nemișcat ca un zeu indian. Iar de Rosetti și de alții „care au lucrat mai mult ca oricine spre a înălța România acolo unde este“, și-a bătut joc. El nu vibra pentru luptele românilor. Byron se duce în Grecia să lupte, iar Klopstock alcătuiește cea mai frumoasă odă la adunarea staturilor generale franceze la Versailles în 1789.

În cele din urmă Eminescu a fost comparat cu Lenau, dar evident comparația e neîntemeiată. Singura trăsătură comună este că ambii au murit nebuni. Lenau e un poet avut în simțiri, Eminescu un autor de „uscături“. Lenau e pătruns de contemplarea naturii și face reflecții asupra lumii. Eminescu încearcă și el, dar nu izbuteste să redea lucrurile decît în „frazе confuze, fără spirit și fără gust“. Dar Grama nu înțelege nici figurile stilistice întrebunțate

de Eminescu. „Vîntul lovește cu degetele în ferestre“, „Luna argintie naște neguri albe și strălucite“, „Luna alungă prin nori stele ieșite din strungă“ i se par „culmea neputinței poetice“. Cît privește pesimismul, Lenau îl dozează în mod artistic, Eminescu își îndoaie poeziile cu pesimism încît „cîntecele lui sînt gretoase“. Ii revine lui Grama meritul de-a fi raportat *Mortua est* la poezia lui Lenau *An der Bahre der Gelibten* (*La mormîntul iubitei*), raportare re-luată mai tîrziu de alți cercetători. Lenau își iubea patria așa cum n-o iubea Eminescu. În *Satira III* vorbește de patrie, dar ca un om de partid, nu ca un român. În *Doina* poetul are două atitudini distincte. El amintește și pe românii din Transilvania, dar el o face din cauze politice. Era punctul de vedere al liberalilor de-a vorbi și despre ardeleni. Partea I-a din *Doină* este plagiată după o poezie populară. E adevărat că la început s-a inspirat și el de iubirea de patrie, dar „după ce s-a încuibat în sufletul lui filosofia aceasta periculoasă, ca poet și-a uitat cu totul de patria sa și simțea mai mare plăcere a cînta Veneția, Egiptul și India“.

LECȚIA VI /26 februarie/

Oglindită în concepția strîmtă a unui moralist cum este A. Grama, atitudinea pesimistă a lui Eminescu pare lipsită de orice valoare. Comparat cu Leopardi: acela nobil, Eminescu meschin; comparat cu Byron: acela mare, un geniu satanic al necredinței, Eminescu uscat și mic; comparat cu Lenau: acela cald în intimitatea lui, acesta rece și superb. Pentru toate aceste scăderi e răspunzător Schopenhauer, invocat de altfel de toți adversarii Junimii. Maiore scu a fost combătut în Parlament pentru că era partizan al filosofiei cosmopolite a lui Schopenhauer și pentru că contaminase pe junimiști⁷. Pentru a arăta care e suportul real al lucrurilor trebuie să privim și unele aspecte din crezul socialist. Schopenhauer a fost unul din dușmanii cei mai înverșunați ai lui Hegel, de care și-a bătut joc în mod sîngeros. Și cum adeziunea la o concepție literară e urmarea împărtășirii unei concepții sociale, e revelator articolul lui K. Kautski, *Arthur Schopenhauer*, apărut în traducere românească în *Contemporanul*, VI, sem. II, p. 46—67, 122—140, din care reiese poziția lui Schopenhauer față de Hegel. Întîiul a fost teoreticianul conservatorismului, iar ultimul filosoful evoluției și revoluției. Lupte aprige s-au dus apoi între urmași. Grama aplică lui Schopenhauer, cu proporții reduse, același tratament pe care și filosoful german îl aplicase adversarului său. Filosoful german e direct răspunzător pentru nașterea unor poezii antipatice. Cazul lui Eminescu e concludent și poeziile pe care le-a scris „pînă nu i s-a încuibat în cap filosofia lui Schopenhauer sînt mult mai simpatice“. Calea spre Schopenhauer i-a deschis-o lui Eminescu abstrusul filosof Kant. Ca și opera lui Eminescu, aceea a lui Kant este, după cum i s-a spus, „eine glänzende Trockenheit“, o splendidă uscăciune. Discipolul român este infam fiindcă maestrul e infam, afirmă Grama, citînd din *Don Carlos* a lui Alfieri. Eminescu n-a fost capabil să studieze „modul

clasic de a descrie fenomenele naturii“ și Schopenhauer este acela care l-a făcut să-și piardă simțul pentru natură. Pe Eminescu nu l-a mișcat mizeria proletariatului din cauza pesimismului uscat al lui Schopenhauer, ci îl atrag principiile comuniștilor. Eminescu nu face decât să versifice filosofia lui Schopenhauer, ca în *Pajul Cupidon*, care pornește din metafizica iubirii sexuale. Filosofia lui Schopenhauer este amară și rea și „întreg sistemul lui Schopenhauer însă, chiar pentru că e a lui Schopenhauer, este cât se poate mai întristător și amărîtor de inimă omenească. După sistemul acesta viața pentru muritor este numai un exiliu. Cînd scăpăm însă de exiliul acesta, atunci nu avem să mergem în o patrie unde ne așteaptă fericirea, în paradisul ceresc, ci în o patrie teribilă ce ne umple de fiori, în nimica. Patria după sistemul lui Schopenhauer este mai înfricoșată decît exiliul. Au poate fi pentru om ceva mai trist decît așa ceva?“ Sistemul acesta e înfricoșător în fatalismul său, susținînd că este inexorabilă soarta care justifică pe unul în sclav, pe altul în împărat. În *Împărat și proletar*, poetul „nu e mișcat de nici o simțire. Nu ceva simțămînt nobil și umanitar l-a făcut să privească pe împărat și proletar, ci numai fanatismul de-a avea iarăși ocaziune să propună teoriile pesimiste și fataliste a lui Schopenhauer. Și aici este înfricoșat pesimismul lui Schopenhauer. Eminescu însă rămîne în fața lui rece, fiindcă nu vorbește din inimă, ci numai din minte“. În *Mortua est* se vorbește în primele 9 strofe despre Amor. Apoi la învîrtirea unui șurub Amor dispăre și intervine Schopenhauer care ține un panegiric absurd. La capătul poeziei, Schopenhauer „strigă în gura mare că „a fi e o nebulie“, că-n lume nu e nici un sens și că nu există Dumnezeu“, și toate acestea pentru că poetului i-a murit amanta. În partea I-a din *Epigonii* elaborată îndelung înainte de influența lui Schopenhauer e optimist, sănătos, întreg. În timp ce scrie poezia, și asta e nenorocirea, probabil suferă această influență, fiindcă partea a doua e rea. Prezentul e mic fiindcă Schopenhauer predică micimea, iar încheierea e tipic schopenhaueriană. O astfel de influență nu se poate exercita decît acolo unde erau condiții excepționale, asupra oamenilor fără cultură sistematică și cu studii dezordonate. El n-a văzut că pesimismul lui Schopenhauer era produs de o cugetare ageră, deprinsă cu studiul ordonat, pe cînd la el era urmarea dezordinei vieții sale. Și-apoi în Germania profesorii îl studiau fiind un mare logician, îl propuneau de la catedră dar nu-i aplicau principiile în viața practică așa cum a făcut Eminescu. Schopenhauer îl cucerește și pînă la urmă „lumea nu era pentru el decît o pustie mare, un infern, prin care umbla cu Schopenhauer“.

În legătură cu poezia filosofică, Grama se întreabă în ce măsură găsim la Eminescu o atare poezie și care-i este filosofia. S-a spus că Eminescu a introdus cugetarea ca fond al poeziei, dar strofa „Deci cum voiești tu poți urma cărarea / Fii nobil sau pătat de crime...“ este vrednică s-o cite „criminaliștii în închisori“ și regretă că Diaconovici a publicat o traducere nemțească în „Rumänische Revue“, ian. 1891. Lucrul acesta e grozav și numai criminalii sînt justificați să facă astfel de afirmații, nu oameni sănătoși. Grama știe că mulți poeți au pornit de la filosofie și au introdus-o în operele lor: Goethe, Schiller, pe Kant; Dante, *Summa theologiae* și filosofia catolică; Lucrețiu, filo-

safia naturii; dar la ei filosofia e numai o „aromă literară“. La Eminescu filosofia este totul, poezia nimic.

Se pune apoi problema raportului dintre morală și artă. S-a spus de către partizanii estetice realiste care separă arta de morală că poezia se judecă după legile estetice nu morale, dar Grama se întreabă: imoralul poate fi frumos? Răul imoral nu poate fi scop, ci numai mijloc în artă; el trebuie să ducă la „preamărirea lucrului moral“, așa cum grecii n-au făcut diferență între bine și frumos, ci le-au asociat într-un singur termen: kalokagaton. Chiar în opera de artă în care orice preocupare morală este înlăturată, ceea ce ne incită nu este imoralitatea, ci puterea geniului, dacă este. Exemplu edificator e *Paradisul pierdut* a lui Milton. Diavolul din această operă, zice Goethe, este un diavol brav dar, se întreabă Grama, ne desfătăm de figura diavolului? Nu! Ci ne desfată adîncimea pînă la care Milton a pătruns în sufletul satanei cu arta sa. Milton ne face să vedem că spiritul omenesc se impune chiar diavolului.

În ce privește analiza directă a operei lui Eminescu, întîia constatare e că este un mare plagiator și Grama fără să-și pună mai îndeaproape problema originalității aduce cîteva indicații importante privind izvoarele. Cosmogonia din *Scrisoarea I* e confuză, eclectică, barocă. Raportează vers de vers pasajul eminescian la filosofia indică, la Schopenhauer, Sf. Scriptură, Ovidiu. Amintește și pe atomiștii elini asupra cărora citează pe Lange, *Geschichte des Materialismus*. Eminescu însă n-a cunoscut bine cosmogonia indică fiindcă în cazul acesta ar fi ajuns prin ea la cea creștină care o continuă, după cum demonstrează Lücken în *Die Traditionen des Menschengeschlechtes*. În *Inger și demon* Eminescu copiază rău o idee din *Faust* a lui Goethe: mîntuirea finală prin năzuință. Dar Demonul lui Eminescu este departe de Faust. El este un „blestemat și jumătate“. Nici *Faust* nu e moral, conține „morală aceea ușoară a francmasonilor și umaniștilor rezumată în cuvintele unei poezii tare cunoscute în Germania: „Lustig gelebt und selig gestorben“. La Eminescu e ceva mai grav. În *Faust* „morală ușurată“, „de pe strade“, la Eminescu morală din „cloace“. *Revedere* e plagiată după o poezie poporană din Ardeal. Codrul este „hăbăuc“ și poezia este lipsită de logică. În *Veneția* strică prin copiere un sonet al lui Platen din *Sonette aus Venedig*, unul din produsele cele mai perfecte ale literaturii germane. Reproduce din acest sonet și face un comentariu remarcabil⁸. Sonetul lui Platen e stricat prin copiere. Pe cîteva pagini amestecă unele observații juste cu unele absurdități. *Povestea codrului* o raportează la *Der Hirtenknabe* a lui Heine. Reproduce începutul din Eminescu și din Heine, pe care-l dă într-o frumoasă traducere românească în versuri, fără a spune cine traduce. Eminescu provoacă rîsul prin stîngăciile acestei plagieri. Și totuși Maiorescu îl crede geniu, iar pe Mureșanu pitic. *Ce te legeni codrule* e copiată după o poezie poporană publicată în colecția lui Miron Pompiliu. Apropierea e concludentă. *Doina* e discutată mai mult. Nu poate fi înțeleasă decît raportată la ideile politice ale lui Eminescu. E antiliberală. Liberalii sînt străinii din partea I unde vorbește și de românii din Ardeal numai ca să pară că vorbește nu ca om de partid, ci ca român. Partea II-a a poeziei e „clasică și admirabilă“ și Grama ar fi îmbrățișat pe poet cînd a citit-o dacă ar fi fost la Iași și dacă ar fi fost convins de originalitatea ei. Dar autorul acestui cap de operă este

poporul român de la țară, nu Eminescu, care nu este decît un plagiator. Se putea deduce ușor faptul: este așa de mare diferență între partea I și a II-a încît ar fi cu neputință ca ele să izvorască dintr-un singur condei. Partea II-a nu e opera unui singuratec, ci a geniului poporului, „prin multă rotundire în decursul unui timp îndelungat”. Nu dă citate din poezii populare, dar știe că versuri din partea II-a a *Doinei* figurează în unele poezii populare române din Ardeal. Eminescu a umblat prin Ardeal și s-a ocupat de poezia populară română. Este convins că poetul „a cules și legat laolaltă din poezia populară”.

În alte poezii unde nu plagiază, imită. Așa, *Se bate miezul nopții* e o caricatură a monologului „to be or not to be” din *Hamlet*, iar *Singurătate*, care ar merita mai degrabă titlul de *Necurățenie*, are corespondențe la Schiller.

LECȚIA VII /27 februarie/

În ce privește logica poeziilor care, după laudele ce i s-au adus, ar trebui să fie clasică, Grama nu poate constata decît o mulțime de contradicții. *Mortua est* este „o învălmășeală clasică de cuvinte”, „un exemplar strălucit de cugetare confuză” și versurile „Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină / Cînd norii cei negri par sumbre palate” îl fac să se întrebe care este anotimpul în care ceru-i senin și cu nori negri totodată și notează că poezia a fost una din care „dnii Maiorescu și ceilalți au conchis că Eminescu va fi un geniu”. Grama nu știe că trebuie să pleci de la totalitatea poeziei și să vezi dacă are acea unitate logică, și nu să analizezi fragmentar și vers de vers⁹. În *Inger și demon*, întunericul are umbre, în *Floare albastră* poetul vrea să-și ducă amanta „și-n cer și pe pămînt în baltă”, iar „timpul merge cu spatele înainte” în versurile din *Cu mine zilele-ți adaugi*: „Naintea nopții noastre umblă / Crăiasa dulcii dimineții”, cînd toată lumea știe că înaintea nopții e seară, nu dimineată. În *Epigonii* a cîrpit cerul cu stele și marea a minjit-o cu valuri, „lucruri ce sînt cu neputință”. Întunericul lucește în *Luceafărul* și regina din *Melancolie* e somnambulă și umblă cu mormîntul în spate. Toate îi par expresii absurde și contradictorii. Cititorul nu poate ști despre poet „nici că ce vre, nici că pentru ce vrea” ca în *Mai am un singur dor*, iar luna april e în floare frumoasă rece și cu toane, încît contradicțiile nu pot fi calificate decît drept comice. Eminescu e însă și un ignorant. Nu știe cine a fost Hyperion în mitologia antică, nu știe că Fecioara Maria nu este la creștini dumnezeu ci numai Născătoare de Dumnezeu. În întrebuintărea epitetelor și metaforelor este blazat. Nu descrie obiectele ca alții, ci le sucește pînă le găsește o pată și le caracterizează după aceasta. *Împărat și proletar* este în partea primă „credeul comuniștilor cînd se vor încuibă în România”. Întrebuintează metafore urite cu privire la sunetul clopotului care, îl asigură Grama pe poet, „nu va face nici o impresiune” asupra comuniștilor. Raportează apoi clopotele la o poezie a lui Schiller.

Partea II-a a *Doinei* e frumoasă dar degradată prin obiectul ei: Ștefan este chemat să vină să nimicească pe liberali, cu Rosetti în frunte. Grama cre-

de că dacă Ștefan ar veni n-ar pedepsi pe liberali, ci mai degrabă pe Eminescu, care și-a schimbat religia cu filosofia lui Schopenhauer.

Spiritul satiric îi lipsește ca de altfel cel liric. Satira trebuie să atace viciul, și Eminescu în *Satira I* satirizează pe învățat fără rost. Cosmogonia e eclectică și se încheie cu Schopenhauer pe care ni-l prezintă: „ca într-o cameră obscură ne prezintă însăși persoana filosofului acestuia ambițios cu întreg sufletul lui cel negru”. Poezia e scrisă nu ca să miște, ci ca să propună filosofia lui Schopenhauer. Grama apără pe Eminescu contra lui Gherea care spusese că poetul, în loc să cînte cosmogonia indică, ar fi trebuit să cînte pe cea modernă, cu concepția ei despre mișcarea eternă. Grama spune că „mișcarea eternă” putea explica un sistem, spre exemplu cel solar, dar nu originea lumii cum ar fi vrut poetul. Apoi concepția despre mișcarea eternă începe să nu mai fie așa de modernă, demonstrează Grama cu citate din Helmholtz și Reisz. Eminescu este un materialist fără suflet și Dumnezeu care uită că nu toate se petrec în capul său și n-a citit pe Du Bois Reymond care spune: nu putem cunoaște toate secretele naturii.

Epigonii este o poezie confuză, nedeterminată, cu imagini silite și greșite. Nu e o preamărire a trecutului, ci scoate în evidență ignoranța înaintașilor. *Călin* e operă pornografică în care nunta oamenilor alături de a gizelor arată omului că nu este cu nimic mai presus de lighioanele acelea. Luna e prezentă în toate poeziile încît i s-ar putea spune „poetul cel lunatic”. În *Melancolia* plină de lună, poetul rîde de povestea vieții sale, dovadă că el e voios, nu melancolic. *Rugăciunea unui dac* e rugăciunea unui nebun: nebunie, haos, creștinism liturgic, panteism spinozist, materialism în genul lui Büchner și Molescholt, homerism.

Caracterul unei poezii constă în originalitatea ideilor, una din marile însușiri ale unui poet de geniu. Ideile acestea sînt provocate de impulsuri externe sau interne. Aceste impulsuri „nu scăresc” cu nimic valoarea geniului. Sufletele mediocre copiază idei străine pe care în cel mai bun caz le îmbracă cu formă nouă. Eminescu este un astfel de copist neîndemînat de idei străine. Alți scriitori urmează linia trasată de inițiatori iluștri de care apoi se individualizează totuși. Ei nu sînt de condamnat fiindcă așa iau naștere școlile literare: romantismul (Chateaubriand, Schlegel), realismul (cu „drasticul și extremul ei reprezentant Zola”). Eminescu n-a împrumutat modul de cugetare, ci idei pe care le-a desfigurat cum e cazul poeziei lui Lenau, *Der Indiferentist*.

Poezii cei mari exprimă în cîte un vers lapidar un adevăr mare, sau concentrează și definesc o întreagă atitudine cum fac Eschil, Sofocle, Ovidiu, Voltaire, Dante. Eminescu încearcă și el dar nu dă decît banalități: „Căci morții sînt cei muriți” sau „Toate-s praf, lumea-i cum este și ca dînsa sîntem noi”, care amintesc pe ciudatul poet german Gleim, care-și închipuia că devine celebru cu o poezie a sa al cărei refren era „Gott ist Gott, und Welt ist Welt”.

Dacă un Maiorescu apreciază așa de mult pe Eminescu, nu este de mirare că alții ajung să compare cu ce are mai admirabil vechea literatură grecească niște poeme ca *Egiptul*, *Inger și demon*, *Călin*, *Luceafărul*, poeme confuze și lipsite de orice frumusețe.

Problema limbii e rezolvată de Eminescu urmînd noua direcție. Noua direcție are un merit incontestabil: a înfrînat mania latinistă și a readus limba literară într-o oarecare măsură la limba populară. Principiul era bun dar practica slabă: noua direcție era tare în negație, dar slabă în producere. Ea a introdus fără alegere cuvinte de origine slavă, turcă, ba chiar a latinizat, indirect, din franțuzește. Eminescu are toate aceste scăderi ale noii direcții ca nici un alt discipol al ei. Dă o listă de cuvinte care nu-i plac și cochide „un astfel de maculator de versuri e socotit drept clasic“. Indispon apoi la el numeroase repetiții de cuvinte: luna e pomenită și de cîte trei ori într-o poezie și încă așa de batjocorită cum n-a fost luna nicicînd.

Sub raportul versificației, Eminescu este un „primitiv“. Nu insistă decît asupra „cadenței“ (=rimă) greșite, care arată incapacitatea poetului. Dă cîteva exemple (adio-privi-o; rămîneți-vineți), pe care nu le sporește nevoind să pună „paciința hîrtiei la probă“. Scăderile acestea le-a văzut și Maiorescu, care a explicat: poetul nu le-a revăzut¹⁰. Dar, se întreabă Grama, de cîte ori revăzuse pe cele publicate în *Convorbiri*? „Cîte scalpele și lancete n-au lucrat la ele pînă cînd au văzut lumina?“ Că Eminescu și-a revăzut poeziile o arată faptul că din unele ne-a dat mai multe variante. Dar la Eminescu, ca la orice mediocritate, poeziile revăzute sînt mai rele decît cele nerevăzute. El abuzează de licențele poetice care înseamnă la el „desfrii poetic“, dovedind neglijență sau neputință. Pentru aceea Eminescu trebuie smuls și aruncat din literatura română ca „o buruiană puturoasă și stricăcioasă“.

Studiul a fost atît de lung, recunoaște Grama, pentru a semnală tinerimii primejdia erotismului animalic și a pesimismului și încheie spunînd că românii au purtat multe juguri: feudali, calvini, fanarioți. Nici unul însă n-a fost așa de rușinos ca jugul lui Eminescu.

Ce rămîne din violenta diatribă a lui Grama?

Peste manifestările de genul acesta, opera de artă trece fără să-și întineze strălucirea ei. Eminescu n-a avut nimic de suferit, dar explicarea operei sale a cîștigat cîteva date. Pentru că din cele mai modeste manifestări se pot scoate și lucruri bune. Vom semnală în primul rînd anumite indicații de izvor care se impun să fie reținute nu spre a arăta micimea poetului român față de poezii străini, ci ca o contribuție în sensul înțelegerii mai adînci a operei eminesciene. Vom nota în același timp definiția personalității lui Eminescu așa cum se desprinde din critica sa: un om care a cerut mult de la viață, care a căpătat foarte puțin de la ea și care a ajuns în acest temei sufletește la negația totală, la pesimism. Dincolo de datele acestea însă, opera lui Grama ni se pare caracteristică pentru un anumit gen de critică literară, practicat vreme îndelungată la noi, dar și aiurea. Interesul nu se concentrează asupra operei sau scriitorului cu intenția de-a pătrunde în adîncimile lor, ci asupra unor date externe, în cazul de față asupra valorilor morale. Cazul Grama—Eminescu s-a nu vi se pară ceva excepțional și caracteristic numai unei epoci îndepărtate. În timpuri foarte apropiate de noi, el a fost reeditat în lupta dusă împotriva poeziei lui Tudor Arghezi. Și, de data aceasta, în fruntea cruciaților moralității în

artă nu era un om de puteri limitate ca modestul Grama, ci un învățat de înălțimea sufletească a lui Nicolae Iorga. Ceea ce arată cu prisosință că nici unui istoric nu-i este totdeauna ușor să surprindă în trecut lecții valabile pentru prezent.

NOTE

¹ În problema identificării lui Gellianu cu Anghel Demetrescu, v. nota 5 de la cap. introductiv.

² Expresia, abreviată și nu foarte clară aici, trimite însă la un concept critic fundamental al lui D. Popovici: acela de timp (în accepția integrală, timp și spațiu) estetic. Conceptul, introdus la noi de Caracostea, desemnează una dintre componentele esențiale în modelarea universului poetic, prefigurînd actualul „spațio-timp“ sau, în termenii lui Bahtin, „cronotop“. În *Poezia lui Mihai Eminescu*, D. Popovici utilizează, ca argument esențial în susținerea tezei dimensiunii titaniene a poeziei eminesciene, argumentele pe care i le furnizează studierea spațiului și timpului eminescian; pe baza acestei analize, criticul descoperă funcționînd „cadre titaniene“ chiar în poeme ce nu păstrează nici o urmă a „fabulei titaniene“.

³ Se pare că Eminescu însuși a gustat bufoneria lui M. Zamfirescu, de vreme ce își semnează Minunesco unul din textele în registru burlesc (*Antropomorfism*, o bufonerie pe teme schopenhaueriene), asumîndu-și ca ipostază ludică identitatea parodică din *Muza de la Borta Rece*. Asupra piesei, v. și notele lui Perpessiciu la ediția de *Opere* ale lui Eminescu, vol. I, 1939, p. 326—329, vol. V, 1958, p. 189.

⁴ Text confuz, marcat în dactilogramă, de autor, cu „?“, dar nerevizuit. „Distrus de filosofia pesimistă a lui Schopenhauer“ este, evident, Eminescu și nu cultul său — cum s-ar putea înțelege din fraza rămasă ambiguă.

⁵ „Infame“, desigur, pentru un teolog.

⁶ Din nou „?“ în dactilogramă, indicînd intenția — nerealizată — a autorului de a clarifica acest text provizoriu. „Aspectele de plîngere“ înseamnă aspectul elegiac, „sensibil“ în tradiție preromantică și romantică, bogat ilustrat încă, la noi, cu suspine și plîngeri, de poezia „damnaților“ postpașoptiști.

⁷ A. D. Holban cere, în 1878, invalidarea mandatului de deputat al lui Titu Maiorescu, pus sub acuzația de a împărtăși ideile socialmente distructive ale lui Schopenhauer. În apărarea lui Maiorescu și, dincolo de el, a doctrinei schopenhaueriene grav desfigurată de Holban intervine M. Eminescu într-un articol (nesemnlat), *Contestarea alegerii dlui Maiorescu* („Timpul“, 8 febr. 1878). Convinș că articolul îi aparține lui Maiorescu, A. D. Holban reia discuția în ședința Adunării deputaților din 1 apr. 1878, provocînd răspunsul lui Eminescu în alte cîteva articole din „Timpul“. Asupra întregii probleme, D. Vatamaniuc, *Eminescu, Arthur Schopenhauer și filosofia sa în dezbaterile parlamentare*, în *Steaua*, 1988, nr. 6.

⁸ În lecțiile VI—VII schematismul textului devine pe alocuri stînjenitor. În cazul de față e de presupus un comentariu al lui D. Popovici la „comentariul remarcabil“ al lui Grama (acesta din urmă axat de fapt pe un vers din Platen). După cum spuneam în Nota asupra ediției, am reprodus — în ciuda caracterului lor schematic și abreviat — aceste cîteva cursuri, considerîndu-le interesante sub raport documentar. Repunerea în discuție a cazului Grama are

un caracter pilduitor, pentru că el reprezintă o atitudine față de cultură nicio-dată eliminată definitiv sau depășită cu certitudine.

⁹ „Confuzia“ semnalată de Grama vădește doar confundarea logicii poetice cu logica realului. Ea a dat naștere însă unei serii de explicații ale tabloului cosmic din *Mortua est!*, explicații ce reconstituie viziunea eminesciană pornind de la premisele unei anumite viziuni critice. În *Arta cuvintului la Eminescu* (București, 1938, p. 158), Caracostea explică prezența simultană a stelilor și a norilor prin construcția tabloului nu din unghi terestru, ci dintr-o „perspectivă cosmică“, înaltă. În *Poezia lui Mihai Eminescu*, D. Popovici reia discuția din unghiul „vastității“ tabloului, vastitatea reprezentând caracteristica esențială a „cadrului titanian“ specific, în interpretarea criticului, pentru universul poetic eminescian. Asupra întregii discuții, v. nota ns. la cap. *Primele afirmări* din D. Popovici, *Studii literare*, V, p. 153.

¹⁰ Pasaș confuz, cu sensul: „Scăderile acestea le-a văzut și Maiorescu, care [le]-a explicat [prin faptul că] poetul nu [și]-a revăzut [poeziile].

CUPRINS

Notă asupra ediției	5
(INTRODUCERE)	6
Note	14
I. CRITICA ESTETICA	17
1. Titu Maiorescu	17
2. <i>Nedumeririle revistei Convorbiri literare:</i>	23
N. Petrașcu	23
G. Bogdan-Duică față de critica științifică	38
Boniface Hétrat	41
3. M. Dragomirescu	43
4. Tudor Vianu	55
Note	73
II. CRITICA SEMANATORISTĂ	77
Note	92
III. CRITICA IMPRESIONISTĂ	93
1. Eugen Lovinescu	93
2. G. Călinescu	101
Note	144
IV. CRITICA FORMEI ȘI A CONFIGURAȚIEI	147
1. G. Ibrăileanu	147
2. D. Caracostea	205
Note	207
INCHEIERE	221
Note	223
ANEXE	241
Note	241